

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV



**LA PALABRA IMPRECISA DE HÉCTOR A. MURENA EN
LOS MÁRGENES DEL ENSAYO ARGENTINO
CONTEMPORÁNEO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Patricia Esteban García

Bajo la dirección de la doctora
Esperanza López Parada

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-0120-6**

Tesis Doctoral

**La palabra imprecisa de Héctor A. Murena
en los márgenes del ensayo argentino contemporáneo**

Patricia Esteban García

Directora: Esperanza López Parada
Departamento de Filología Española IV
Facultad de Filología
Universidad Complutense de Madrid
2008

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis doctoral ha sido realizada con el apoyo de una beca de Formación de Personal Investigador de la Universidad Complutense de Madrid. Quiero dar las gracias a esta institución, así como a los miembros del Departamento de Filología Española IV por su interés y respaldo constantes.

Un agradecimiento muy especial a mi directora de tesis, Esperanza López Parada, a quien se debe en buena medida el origen de esta investigación. El presente trabajo se ha visto ampliamente beneficiado por su valiosa orientación y por el estímulo que su sabiduría y sensibilidad representan.

Asimismo, quiero manifestar mi más sincera gratitud a Sebastián Álvarez Murena por su generosidad y amistad. En Roma me ofreció la posibilidad de acceder a documentación original, manuscritos y objetos que me acercaron de una forma insustituible a la figura de su padre.

Durante mi estancia en Argentina muchas fueron las personas que guiaron y alentaron mi trabajo. Agradezco desde aquí la inestimable guía de María Rosa Lojo y Christian Ferrer, directores de mi investigación en Buenos Aires, así como a la orientación intelectual y amistosa de los especialistas Luis Thonis, Hugo Savino, Américo Cristófalo y Silvio Mattoni. También quiero agradecer los testimonios personales de conocedores y amigos de Murena como Jorge Andrés Paita y Aldo Prior, y a todos aquellos que en diversos centros de documentación me facilitaron la localización de material bibliográfico en el intrincado laberinto de ficheros y archivos.

Finalmente, quiero dar las gracias a familiares y amigos por su paciencia y comprensión durante esta larga escritura. De manera muy especial a Olga Muñoz Carrasco, Ismael García Abad, David Pérez García y Enrique Esteban García, sin su ayuda en las diversas etapas del proyecto y su respaldo anímico incondicional me consta que esta investigación no hubiera podido llegar a buen término.

ÍNDICE

Introducción	9
1. Preliminares: sobre el porqué de una resistencia a la teoría	19
1.1. Recepción de la obra de Héctor A. Murena: la lectura de un olvido	21
1.2. Contexto intelectual: instancias de un pensador no profesional	32
1.2. 1. Una voz limítrofe: Murena en <i>Sur</i>	35
1.2. 2. En los márgenes de una generación: Murena y <i>Contorno</i>	38
1.2. 3. Diario público de un ensayista: “Los penúltimos días”	46
1.3. El lugar móvil de los géneros en la obra de Héctor A. Murena	49
2. Ensayo y América: ¿Desde dónde se piensa?	57
2.1. Héctor A. Murena y su particular formulación de “nuestra América es un ensayo”	59
2.1.1. Prolegómenos a un interrogante que no cesa	59
2.1.2. Entre la historia y la metáfora	63
2.1.3. Momentos del pensar americanista de Murena	67
2.2. Una tradición al límite: de Héctor A. Murena a Ezequiel Martínez Estrada	75
2.2.1. Intromisiones críticas: el ensayo improbable de Martínez Estrada	76
2.2.2. Maestro-discípulo: el aprendizaje de la desposesión	85
2.2.3. La marginalidad cuestionada del profeta	94
2.2.4. Sociólogos y/o metafísicos	101
2.2.5. ¿Ensayo fantástico? La literatura de la transobjetividad	109
2.2.6. Paradoja y metáfora como dispositivos de una retórica pensante	115
2.2.7. La historia inenarrable y los fragmentos del ensayo	122
2.3. Una hermenéutica literaria en <i>El pecado original de América</i>	133
2.3.1. El libro y las fisuras del origen	133
2.3.2. Génesis y literatura: ser por la palabra	142
2.3.3. En el inicio fue la acción: la restitución parricida	149
2.3.4. América, escritura y soledad	158

2.4. Derivas de una no-fundación en <i>El nombre secreto</i>	168
2.4.1. El que escribe sin salir del hotel	168
2.4.2. De un nombre que no se entierra	172
2.4.3. La culpabilidad de viajar	175
3. La escritura ensayística en el tiempo de lo fragmentado: ¿Cómo seguir pensando?	181
3.1. Confines de la modernidad en la obra de Héctor A. Murena	183
3.1.1. Hacia una exterioridad de lo filosófico	183
3.1.2. Murena, traductor de Benjamin	187
3.1.3. Lecturas franckfurtianas	191
3.2. Prefiguración de la caída de los relatos en <i>Homo atomicus</i>	197
3.2.1. Entre la totalidad fisurada y el fragmento sistemático	197
3.2.2. Los personajes fáusticos del ensayo: del parricida al ultranihilista.	202
3.2.3. Historia de un tiempo sin distancias	207
3.3. Respuestas a la Caída: las subversiones del ensayo.....	213
3.3.1. Relectura de la marginalidad: escribir <i>contra el tiempo</i>	213
3.3.2. Los discursos insoportables del escritor <i>transterrado</i>	217
3.3.3. Al filo de lo político: la parábola del soldado	222
3.4. Crisis de la razón narrativa: de “Historia de un día” a “El sueño de la razón”.....	227
3.4.1. Figuraciones del pensamiento en la obra novelística de Murena	227
3.4.2. Anomalías de la novela filosófica en “Historia de un día”.....	231
3.4.3. El saber delirante de “El sueño de la razón”.....	241
3.4.4. Transdicciones de lo fantástico en <i>Foliosofía</i>	249
4. Ensayo y metáfora: ¿Pensar del fin?	263
4.1. Perplejidades de una trascendencia ensayística	265
4.2. Pensar para acabar con el pensar: <i>La cárcel de la mente</i>	274
4.2.1. Escritura de los intersticios	274
4.2.2. Postprólogos y preepílogos	279
4.2.3. Lecturas, apocalipsis y ciudad	286

4.3. Sobre el error de escribir en <i>F. G.: un bárbaro entre la belleza</i>	293
4.3.1. La novela que se lee como comentario en un poema	293
4.3.2. Interpretaciones bárbaras: pensamiento y poesía	295
4.3.3. Apuntes otro-biográficos: la saga críptica	302
4.4. El arte y la redención del resto: <i>La metáfora y lo sagrado</i>	312
4.4.1. El crítico y el misterio	314
4.4.2. El libro de la experiencia que se borra: ensayo y música	321
4.4.3. La nostalgia del fragmento interpretado	329
4.4.4. Sobre el lenguaje: metáforas intraducibles y traducciones metafóricas	335
4.5 El ensayo inmaterial en <i>El secreto claro</i> (mística y radiofonía)	343
4.6 Hacia un final inconsumible.....	351
4.6.1. La irresolución de los géneros	351
4.6.2. Pulsión del fin. Constantes de una deriva poética	353
4.6.3. Resurrecciones de la palabra en <i>El águila que desaparece</i>	361
5. Conclusiones: notas sobre un inacabamiento.....	369
6. Bibliografía	381
6.1. Obras de Héctor A. Murena	383
6.2. Estudios críticos sobre la obra de Héctor A. Murena	392
6.3. Teoría del ensayo	404
6.4. Ensayo hispanoamericano	408
6.5. Pensamiento y literatura argentina	411
6.6. Otra bibliografía	417

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

En ocasiones el autor se interpone como obstáculo en el inicio de la lectura de una obra. Y con “autor” no nos referimos exactamente a la problemática que suscita para la teoría de la literatura esa controvertida categoría, sino a un nombre que, al ser pronunciado, parece agotar las expectativas propias de una primera aproximación, como si en él se concentrara una lectura previa que debiera ser atravesada. Existen, sin embargo, otros nombres que comportan su propio desconocimiento, signos potenciales, que, afines a la interrogación, se nos presentan como única y escueta vía de acceso a una experiencia lectora. Éste es el caso del nombre de un escritor argentino, Héctor Álvarez Murena (1923-1975), cuya firma inestable¹ pone ya sobre aviso de los posibles equívocos y ocultamientos; un autor sobre el que escasas noticias trazan un retrato fragmentario: ensayista de la generación del 50, poeta hermético, novelista maldito, colaborador asiduo de la revista *Sur*, primer traductor de Benjamin al castellano, gran conocedor de religiones y tradiciones de sabiduría antigua. La falta de datos y la dificultosa localización de sus obras marcan el errático acceso a esta rara y muy particular experiencia de pensamiento literario, sobre la que Octavio Paz afirmaba en la contratapa de uno de sus libros: “Murena: imaginación en medio de la anemia generalizada, claridad en las tierras de la máscara y el equívoco, valentía en un continente de leones disfrazados de borregos (y a la inversa)”².

Su recepción desde este lado del océano es, si cabe, más tenue. Francisco Ayala, en el emotivo prólogo que escribiese para la edición española de *La metáfora y lo sagrado*, -hasta hace muy poco la única obra de Murena aparecida en nuestro país-, advertía sobre ello a los lectores:

¹ A través de los años este autor firmaría sus trabajos como Héctor Alberto Álvarez, Héctor A. Murena, H. A. Murena y H. A. M (sobre este progresivo borramiento del nombre *Vid.* 4.3.3.)

² *Vid.* MURENA, Héctor, *Las leyes de la noche*, Buenos Aires, Sudamericana, 1968. Citado también por JIMÉNEZ, José Olivio, “Necrología: H. A. Murena (1923-1975)”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 95, 1976, p. 282. Al incluir esta misma cita de Octavio Paz al inicio de un trabajo sobre el autor, el crítico Luis Thonis, haría la siguiente aclaración: “Un juicio (...) que traigo a cuento no porque provenga del escritor mexicano sino a causa de que está muy a contracorriente de lo que es posible considerar como la leyenda negra de un nombre de autor”. THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985, p. 43.

La gran mayoría no tendrán siquiera noticia de su nombre, y algunos quizá sepan de él tan sólo aquello que yo digo en mis *Recuerdos y olvidos*, pues así es de incierta y azarosa la difusión de una obra literaria. La de Murena fue, en un breve tiempo, profusa y variada, y sobre todo intensa. Poesía, novela, ensayo, en todo cuanto dejó escrito dejó la huella de su autenticidad desnuda. Es por esto obra singularísima, todavía a la espera del nada fácil estudio que tanto merece³.

Para un esclarecimiento de las razones del “olvido” de este autor, tendríamos que remitirnos, más allá de condicionantes coyunturales -por su ir contracorriente de los convencionalismos y modos de una época-, a una cualidad presente como resistencia en su escritura. De hecho, una de las mayores dificultades a las que debe enfrentarse el estudio de una obra como la de H. A. Murena es su inadecuación intrínseca a la sistematicidad, una suerte de singular impermeabilidad frente a lo teórico. El crítico Américo Cristófalo apuntaba a modo de balance sobre su recepción: “la irreductibilidad de su escritura sigue siendo un obstáculo fuerte, que hace que su relectura sea bastante acotada”⁴. Dicha irreductibilidad, que obedece a la construcción de un pensamiento literario en máxima tensión conceptual y que se manifiesta de forma inmediata en una asunción problemática de lo diverso -diversidad de marcos genéricos, teóricos, ideológicos-, es, al mismo tiempo que una dificultad para su estudio, uno de los principales motivos de su interés y pertinencia.

El presente trabajo, asumiendo esta cualidad plural de la escritura de Murena -cuya tendencia a la dispersión parecería subrayar incluso la relatividad del hecho de que un autor sea una garantía en la delimitación estable de un corpus⁵-, parte de un aspecto nuclear, pero flexible de la misma: el íntimo diálogo entre literatura y pensamiento, que se hará patente de un modo prioritario en su ensayística. En este sentido, la elección del ensayo como eje de nuestro estudio responde más que a una necesidad de restricción del objeto estudiado, a una exigencia interpretativa derivada de la creación de Murena; así la transversalidad propia de lo ensayístico posibilitará una lectura que lejos de limitarse a los escritos del autor canónicamente adscribibles a este género -cuya importancia legítima, sin duda, su relevancia como ensayista dentro del

³ AYALA, Francisco, “Prólogo”, en MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, p. 10. Además de esta edición, hasta el momento sólo ha aparecido en España: MURENA, Héctor: *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Barcelona, Octaedro, 2002.

⁴ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 120.

⁵ Al interrogarse por la figura del “autor” en su capacidad de conjurar la proliferación de sentido de una obra, Foucault concluía: “De modo que resulta insuficiente afirmar: olvidémonos del escritor, olvidémonos del autor, y vamos a estudiar, en sí misma, la obra. La palabra ‘obra’ y la unidad que designa probablemente son tan problemáticas como la individualidad del autor”. FOUCAULT, Michel, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 335.

ámbito argentino e hispanoamericano-, favorece un análisis global de toda su obra.

Desde esta perspectiva, nuestra investigación pretende además hacerse eco de la especial imbricación entre las dificultades suscitadas por el perfil intelectual difícilmente clasificable de Murena y aquellas propias de un género como el ensayo, excepcionalmente problemático para la teoría por su carácter híbrido, indeterminado, diverso. Esta convergencia entre autor y género apunta al nominalismo sintetizado por la conocida sentencia de Juan Marichal, “no hay ensayo, sino ensayistas”⁶, como postulación extrema de la singularidad de una práctica discursiva que, desde su propia naturaleza, estaría atentando contra la unicidad de la idea misma de género; un pasmoso individualismo que se pone de manifiesto en las tentativas de definición, insistentemente retrotraídas a un momento inaugural asociado al nombre propio de Montaigne⁷. Silvio Mattoni llegará afirmar en este sentido: “cada nombre de ensayista será una teoría nunca concluida, del ensayo como forma”⁸.

El aludido nominalismo es transitado en nuestro trabajo como camino de ida y vuelta, en el convencimiento de que el estudio en profundidad de la obra de Murena podrá revertir, a su vez, en una reflexión teórica sobre el ensayo. Por ello, más que desde una definición previa de este género, -expuesta a los reajustes y debates propios de una teoría todavía en ciernes⁹-, se procederá desde una praxis analítica de los textos; acercamiento para el que será necesario articular una metodología sensible a la heterodoxa naturaleza de lo ensayístico. En este sentido, aunque en todo momento se prime una perspectiva literaria, será preciso establecer un diálogo con diversas disciplinas, como la filosofía, la historia, la sociología, la antropología, el estudio

⁶ Vid. MARICHAL, Juan, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Barcelona, Seix Barral, 1957, pp. 15-23.

⁷ Pedro Cerezo Galán se preguntaba al inicio de una reflexión sobre el ensayo: “¿Por dónde comenzar, pues, por los ensayistas o por el ensayo? (...) Al fin y al cabo, la única forma de romper este círculo es acudir a aquella experiencia histórica matricial, en que se acuñó el ensayo, y tomarla, fenomenológicamente por instancia ejemplar de análisis”. CEREZO GALÁN, Pedro, “El espíritu del ensayo”, en GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 2.

⁸ MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, Córdoba, Universitas, 2003, p. 12.

⁹ “Las últimas reflexiones sobre el ensayo usan quizá como soporte el término género, pero inmediatamente lo olvidan. ¿De dónde proviene este olvido, de inconsecuencias en la argumentación o de algo más radical: la imposibilidad de cercar este objeto como institución discursiva?”. ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino* (Nicolás Rosa edit.), Buenos Aires, Alianza, 2002, p. 27. Liliana Weinberg, apelando a las aproximaciones teóricas al ensayo llevadas a cabo por autores como Walter Mignolo, Mónica Scarano, Réda Bensmaïa, plantea el siguiente balance: “Tras muchos años en los cuales predominó una aproximación ‘sustancialista’ y un afán taxonómico, se ha pasado hoy a un enfoque pragmático y centrado en los problemas de la recepción y la nueva retórica”. WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 101.

de las religiones o la teoría literaria, de las que en buena medida y de un modo muy *sui generis*, participa el pensamiento de Murena.

El carácter a-retórico, multidisciplinar y “metódicamente ametódico”¹⁰ de lo ensayístico, al cuestionar la posibilidad de modelos analíticos preestablecidos, favorecerá sin embargo otras formas de lectura, requiriendo no tanto de una bibliografía especializada, como de una aproximación crítica transversal, en la que los propios textos ensayísticos puedan operar como sustrato teórico. En nuestra investigación apelaremos hermenéuticamente a la obra de otros ensayistas, fundamentalmente a aquéllos que en diversos sentidos resultan cercanos a Murena, como son E. Martínez Estrada, Octavio Paz o J. Lezama Lima. La inversión que subyace en este hecho, tendrá como contrapartida la necesidad, desde nuestra perspectiva, de subvertir la consideración ancilar del ensayo, -empleado generalmente como apoyatura teórica para el análisis de los géneros “incuestionablemente” literarios de un autor-, haciendo que, en este caso, los demás géneros, -la narrativa, la poesía, el teatro de Murena-, contribuyan interpretativamente a la comprensión de su obra ensayística.

Uno de los primeros problemas que se nos impone a la hora de articular un estudio sobre la obra de Murena es la determinación de un *orden* de lectura; a este respecto, el reto deriva de la posibilidad de desarrollar una investigación que cumpla las expectativas de sistematicidad y globalidad exigibles a un trabajo analítico riguroso, sin traicionar al objeto de estudio en aquello que más radicalmente lo caracteriza; como si el movimiento constante en la escritura de este autor, movimiento de tensión fragmentaria, de “separación” –que parecería decidirse entre la constelación y el trayecto- requiriese de una correspondencia en el contagio teórico e interpretativo, debiendo mantenerse entre lo interrumpido y la continuidad, entre lo parcial y lo total, sin limitarse de forma exclusiva a parámetros lineales –como lo cronológico- o delimitaciones apriorísticas –como lo genérico-.

Respondiendo a esta idea de movilidad, de traslado, hemos planteado para nuestro trabajo una estructura flexible, capaz de responder simultáneamente a varios criterios. Para ello, tras una primera parte introductoria (*Vid.* 1. “Preliminares: sobre el porqué de una resistencia a la teoría”) sobre las dificultades teóricas suscitadas por el complejo perfil creador de Murena, su recepción y su particular inserción en el contexto intelectual argentino contemporáneo, el análisis de su obra es vertebrado en torno a tres grandes ejes de lectura desde los que se abarcarán los desplazamientos fundamentales de su pensamiento.

Esta triple articulación obedece a varios parámetros interpretativos: cada una de las tres

¹⁰ *Vid.* ADORNO, Th. W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 23.

líneas -desarrolladas en las tres extensas partes centrales de nuestro trabajo- se corresponde con un momento de la trayectoria de Murena, vinculado a unos determinados intereses temáticos, que interpelarán a su vez a diferentes tradiciones y líneas teóricas con respecto a la práctica ensayística, así como a un particular diálogo con otros géneros de su creación.

La primera de estas líneas, (*Vid.* 2. “Ensayo y América: ¿Desde dónde se piensa?”) en la que se inscribe el inicio de la trayectoria ensayística de Murena –desde finales de los cuarenta y durante la década de los cincuenta- se centrará en la problemática americana, englobándose en la tradición de pensamiento americanista fundamental en la conformación de los discursos identitarios hispanoamericanos; en dicha tradición el ensayo, por su novedad, fragmentación y naturaleza mestiza, se erige como alternativa interpretativa a discursos hegemónicos como la historia o la filosofía, adecuándose a la compleja configuración histórica y cultural de la realidad americana. El ensayo americanista de Murena entroncará dialécticamente con una importante tradición de pensamiento nacional argentino, -que se fragua en el siglo XIX, con las figuras de Sarmiento, Alberdi, Echevarría-, y lo hará fundamentalmente a partir de la lectura de E. Martínez Estrada con quien establece una compleja relación de herencia parricida. En un contexto hispanoamericano más amplio, su pensamiento estará emparentado con otras obras ensayísticas contemporáneas a su creación -como *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz y *La expresión americana* (1957) de J. Lezama Lima-, que a mediados de siglo, suponen una inflexión respecto a la tradición americanista anterior, a través de su exploración en el lenguaje y de una mirada marcadamente literaria. Dos importantes libros de Murena, *El pecado original de América* (1954) y *El nombre secreto* (1969), señalan dos hitos de su pensamiento americanista, en los que se desarrollarán los fundamentos de su personal visión -entre metafísica y literaria- en torno a constantes como el origen, el destierro, la no fundación, la incomunicación, el viaje; motivos que no dejaron de interpelarlo a lo largo de toda su trayectoria, y con los que dialogará desde otros géneros de su creación, como su obra poética inicial -*La vida nueva* (1951), *El círculo de los paraísos* (1958)-, su primera trilogía novelística, “Historia de un día” (1955-1965), o su única obra teatral, *El juez* (1953).

La segunda línea (*Vid.* 3. “La escritura ensayística en el tiempo de lo fragmentado: ¿Cómo seguir pensando?”) abarca la ensayística de Murena desarrollada en la década de los sesenta, en la que se producirá un desplazamiento de la temática americanista a una preocupación por procesos y transformaciones de la sociedad contemporánea. El pensamiento de Murena en esta etapa remite a una exterioridad del discurso filosófico, en la que el ensayo se muestra como escritura capaz de asumir desde su fragmentación y asistematicidad la crisis dada con el fin de la modernidad. En este punto Murena dialogará con autores europeos, como los integrantes de la escuela de Frankfurt, de los que llevará además a cabo importantes y pioneras traducciones

para la editorial Sur. Con la publicación a principios de la década de los sesenta de *Homo atomicus*, (1961) y *Ensayos sobre subversión* (1962), Murena indagará en el extrañamiento de una situación histórica –leída como una generalización de la crisis americana en occidente–, que tendría como consecuencia inminente el final de un modo de pensarse característico de la modernidad. Para el autor se hace urgente la reconsideración del sentido de lo temporal, en especial del “presente”, desnaturalizado por las exigencias del futuro absoluto del progreso iluminista y del pasado desarticulado desde lo posthistórico. En esta etapa Murena examinará además las implicaciones del papel del intelectual ante tales procesos, revirtiendo los imperativos epocales del compromiso, mediante la subversiva espiritualidad del ultranihilista, formulada como un decidido “pensar contra el tiempo”. Esta crisis de los grandes relatos pensada por Murena con cierta anticipación con respecto a la consolidación de la postmodernidad, tendrá un trasunto narrativo en su obra novelística, -en especial en su último ciclo “El sueño de la razón” (1969-1971)- donde se escenificarán variaciones desde lo apocalíptico de dicha ruptura generalizada, de la que el lenguaje prácticamente ilegible de su novela póstuma *Folisofía* (1976), es quizá el ejemplo más elocuente.

La tercera línea (*Vid.* 4. “Ensayo y metáfora: ¿Pensar del fin?”), se corresponde con la etapa final de la creación del autor, desde inicios de la década de los setenta hasta su muerte. En esta etapa, el pensamiento de Murena, -que había partido de una reflexión sobre el origen en el ensayo americanista, para atravesar la problemática de lo contemporáneo en sus ensayos de los sesenta-, terminará por tender hacia una universalización en la que cristaliza una sostenida aspiración del autor: la tensión constante hacia lo trascendente como superación de lo temporal. En este último tramo de su creación se hace central la preocupación por el lenguaje, apelando, en particular, a su dimensión metafórica, como dicción que, afín al error, es capaz de decir más eficazmente la esencia imprecisa del hombre. Murena plantea así una confluencia entre la experiencia vital y estética –“vivir proféticamente, metafóricamente”-, que responderá a una visión religiosa ecléctica e íntima, vinculada a una reflexión sobre el origen del arte. En este momento Murena dialogará de un modo heterodoxo y ensayístico con disciplinas como el estudio de las religiones y tradiciones de sabiduría antigua –como la alquimia o la cábala-, en un contrapunto atemporal a los pensamientos sesgados por los condicionamientos de una época. Las obras de esta última etapa, -*La cárcel de la mente* (1971), *F.G.: un bárbaro entre la belleza* (1972), *La metáfora y lo sagrado* (1973) y los diálogos radiofónicos recogidos póstumamente en *El secreto claro* (1978)-, entre las que se encuentran algunos de los libros más arriesgados y valiosos del autor, dibujan una exploración retrospectiva en los fundamentos de su ensayística, permitiendo además una profundización en el diálogo con su poesía, en particular con la estremecedora poética silenciosa de su último libro, *El águila que desaparece* (1975).

A través de estas tres líneas proponemos un exhaustivo recorrido por la obra de Murena, haciendo explícita la deriva abierta de su pensamiento que, ganando en amplitud, va haciendo sensibles centros de gravedad, resonancias, ecos que permiten recorrer su trayectoria en varios sentidos¹¹. Cabe advertir que en ocasiones tendremos que imponernos como límite la resistencia derivada de una escritura que aborda su objeto atravesándolo, deshaciéndolo, manifestando, en última instancia, la imposibilidad de decirlo¹². Por ello frente a un análisis estrictamente contenidista o formal de la obra de Murena, optaremos por un acercamiento sensible a su conformación entre lo especulativo y lo estético; un acercamiento que deberá ser capaz de leer la coherencia en las contradicciones, la unidad en la dispersión, el asentimiento en las disensiones; retos de la vigencia de un pensar *anacrónico* que, en su amplia travesía literaria, sigue interpelando nuestro presente.

¹¹ El propio Murena favorece este tipo de lectura con la insistente re-inclusión de textos que ya había publicado en anteriores libros, práctica que culmina en *La cárcel de la mente* (1971), una auto-antología comentada de toda su ensayística (*Vid.* 4.2.).

¹² “(...) el hecho de que Murena haya tenido tema, en el sentido de objeto, (...) es discutible. En Murena no hay objeto, en el sentido positivo en que conocemos la proyección de todo objeto en objeto de investigación; dicho de otro modo: no hay adecuación entre la cosa y el sujeto”. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, pp.105-106.

1. PRELIMINARES: SOBRE EL PORQUÉ DE UNA RESISTENCIA A LA TEORÍA

1. PRELIMINARES: SOBRE EL PORQUÉ DE UNA RESISTENCIA A LA TEORÍA

1.1. RECEPCIÓN DE LA OBRA DE HÉCTOR A. MURENA: DE LA LECTURA DE UN OLVIDO

Encarar una revisión de la crítica sobre la obra de H. A. Murena supone en buena medida interrogarse por la génesis de su desconocimiento. En una breve nota sobre el autor, Héctor Schmucler sentenciaba:

Uno de los sitios más notables de la memoria de nuestra cultura es el olvido de Héctor A. Murena. No de un libro en particular, sino de todo Murena, quien escribió novelas, poesías, ensayos y piezas de teatro que en conjunto hacen una obra que hoy es casi desconocida. Preguntar hoy por este autor (...) es como preguntar por alguien inexistente¹.

El reiterado señalamiento de este olvido por parte de la crítica, que, aún en su pretensión restitutiva, conllevaría el peligro de una neutralización de su obra, tendrá como contrapartida algunos indicios que harían pensar en una actual “vuelta” de Murena. En un artículo publicado en *Clarín* en 2001, Guillermo Piro constataba dicha revitalización refiriéndose a la inclusión del autor en diversas cátedras universitarias o la noticia de próximas reediciones de su obra, hasta el momento prácticamente inencontrable². La efectiva aparición en los últimos tiempos de éstas y otras nuevas ediciones³, además de una revalorización por parte de la joven crítica argentina

¹ SCHMUCLER, Héctor en *La Voz del Interior*, jueves 15 de febrero del 2001 (<http://www.lavoz.com.ar/default.asp?edicion=/07/08/23/>). En el ensayo “Murena, la palabra injusta” de Hugo Savino leemos: “sin destino crítico a la vista, el menos leído y el más recordado”, en MURENA, Héctor, *Foliosofía*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, p. 147.

² “Este año, la editorial Corregidor publicó su novela *Polispuercón*, y anuncia, antes de fin de año, su *Poesía completa*. El Fondo de Cultura Económica prepara una antología de su obra (...) En España Pre-Textos anunció la aparición de “Los penúltimos días”. (...) Y la editorial Octaedro, de Barcelona, publicará (...), *Ensayos sobre subversión*”. PIRO, Guillermo, “Elogio de un nihilista”, *Clarín*, domingo 9 de septiembre de 2001, p. 11.

³ Han aparecido hasta la fecha la novela de Murena *Polispuercón* (Buenos Aires, Eudeba, 2001), *Ensayos sobre subversión, seguido de El nombre secreto* (Barcelona, Octaedro, 2002) y la extensa antología de su obra, *Visiones de Babel*, (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002). Además en estos años se ha vuelto a editar el libro de diálogos radiofónicos *El secreto claro* (Córdoba, Alción, 2005), *El pecado original de América* (Buenos Aires, Fondo de Cultura

de su obra parecerían legitimar el optimismo inicial respecto a la anunciada recuperación del autor.

Pero cabría la posibilidad de preguntarse por la verdadera naturaleza de este “regreso”. Yendo más allá de ciertas suspicacias ante lo que podría considerarse un resurgimiento coyuntural dictado por nuevas políticas y modas de lectura, la reciente vigencia de su obra pone de manifiesto no tanto una operación de rescate, como la posibilidad —una vez superadas antiguas polarizaciones y condicionamientos ideológicos— de dialogar con esa peculiaridad que siempre le confirió un lugar difícil en las letras argentinas: la inquietante actual inactualidad de su pensamiento.

Javier de la Higuera, iniciaba una reflexión teórica sobre el género ensayístico con las siguientes palabras: “se habla del retorno del ensayo. Lo que retorna ocupa por lo general un lugar problemático marcado a la vez por su historia y por su valor actual”⁴. Esta observación nos haría pensar no sólo en las resonancias entre el nuevo auge experimentado por la escritura ensayística y el interés renovado por la figura de Murena, sino en esa trama doble que será determinante a la hora de valorar un estado de la cuestión con respecto a la recepción del autor argentino.

En líneas generales puede afirmarse que la crítica sobre la obra de Murena ha estado caracterizada desde sus inicios por la escasez y la parcialidad. Américo Cristófalo afirmaba recientemente: “La obra de Héctor A. Murena merece ser captada en su complejidad en contraste con el aislamiento que la caracterizó”⁵, haciendo alusión de forma indirecta al fracaso de gran parte de la crítica que no logró franquear la barrera de unas premisas de lectura dadas de antemano, ya que muchas de las aproximaciones a la obra de Murena no harán más que incidir en maniqueísmos, filias y fobias extremas que, aun siendo esclarecedoras para una lectura de su contexto intelectual, paralizan una reflexión directa sobre sus textos. Por otro lado, el carácter fragmentario y disperso de estas lecturas, hizo que las aportaciones más valiosas e iluminadoras desde tiempos contemporáneos a su creación no logran crear un sustrato crítico consistente a partir del que vertebrar futuras líneas de interpretación de su obra.

Para interrogar las causas de este “fracaso crítico” que, como veremos, será propiciado en gran medida desde su propia escritura, resultará significativo el seguimiento desde una perspectiva

Económica, 2006) y una recopilación de los textos de Murena aparecidos en el periódico *La Nación* (Herrschaft, Buenos Aires, Tantalia, 2006).

⁴ HIGUERA, Javier de la, “El lugar del ensayo”, en GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 33.

⁵ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 120.

cronológica de las transformaciones en los modos de leer a Murena, evolución que, lejos de ser sistemática, subrayará momentos especialmente relevantes en la deriva irregular de su recepción. A grandes rasgos, podríamos señalar un primer momento –desde finales de los cuarenta hasta el comienzo de la década de los sesenta-, contemporáneo al inicio de su trayectoria que, sobre el trasfondo conflictivo del peronismo, estará caracterizado por constantes polémicas debido a su intervención en medios muy diferenciados –incluso enfrentados- como era la prestigiosa revista *Sur* o el suplemento cultural de *La Nación*, vinculados a la generación precedente, y los círculos de jóvenes intelectuales que se agruparían en torno a publicaciones como *Verbum*, *Las ciento y una* o *Contorno*. Esta situación favorecerá una crítica que, aunque presente en los medios más preponderantes del momento, estará fuertemente marcada por polarizaciones, oposiciones entre sus seguidores y detractores, a las que nos referiremos con detalle al analizar su contexto (*Vid.* 1.2.)⁶. Tras este momento fuertemente polémico, se producirá un paulatino silenciamiento en torno a su obra, correlativo a un aislamiento del autor con respecto al medio cultural inmediato. Dicho silenciamiento respondía a una incompreensión generalizada ante su proyecto creador que evolucionaba –fundamentalmente desde finales de los sesenta- de un modo cada vez más contrario a las dominantes corrientes estéticas, ideológicas, etc., lo que terminará por traducirse en una recepción restringida a pocas lecturas aisladas y puntuales, aparecidas en la mayoría de los casos en publicaciones extranjeras (*Vid.* 1.2.3.).

Con su repentina muerte se producirá un cierto auge crítico en torno a su obra mediante diversos homenajes, necrológicas y testimonios personales, que plantearían una primera revisión retrospectiva de su trayectoria⁷. Pero durante los años posteriores a su fallecimiento, fundamentalmente durante la década de los ochenta, terminará por producirse una casi total omisión de la figura de Murena, contribuyendo a ese estado rayano en el olvido al que nos referíamos en el inicio de este apartado. Uno de los factores que contribuirán a este desplazamiento definitivo será un cambio en la coyuntura crítica, que pasará a formularse de un modo prioritario

⁶ En este sentido son relevantes las reseñas que a raíz de la aparición de sus obras puntualmente irán apareciendo en *Sur* y *La Nación*, –críticas por lo general favorables-, así como los artículos de autores vinculados con *Contorno*, que incidirán en una lectura hostil y disidente, como ilustran los trabajos de Ramón Alcalde, León Rozitchner o Juan José Sebreli sobre la obra teatral *El juez* o los ensayos de Noé Jitrik sobre su novelística.

⁷ En este sentido destaca el monográfico conmemorativo aparecido en el suplemento cultural de *La Nación*, el 6 de julio, 1975, donde se incluían además de la reproducción de fragmentos de manuscritos e inéditos del autor, los textos de Juan Liscano, “H. A. Murena” y D. J. Vogelmann, “Murena y el mundo hermético”, así como el poema-homenaje de Alberto Girri, “Toda la cuestión”; Un año después de su muerte la revista *Davar*, (Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976), incluyó un dossier homenaje en el que participaron Victoria Ocampo, Enrique Pezzoni, Alberto Girri, D. J. Vogelmann, Bernardo Korembli, Ángle Bonomini, Jorge Cruz, Marta Lynch y William Shand. También son reseñables los artículos de José Olivio Jiménez, “Necrológica: H. A. Murena (1923-1975)”, *Revista Iberoamericana*, n° 95, Pittsburgh, 1976, pp. 275-284 y Raimundo Lida, “Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas”, *Eco*, n° 183, 1977, pp. 34-32.

en los circuitos académicos, donde los referentes teóricos —marcadamente disciplinares— e ideológicos —en una evolución de posiciones izquierdistas y sartreanas de los sesenta— hacían difícil la pertinencia de un pensamiento como el de Murena, aunque hubiera contribuido a la introducción de Benjamin (*Vid.* 3.1.2.)⁸, o, en el ámbito nacional, a la revalorización de la figura de Arlt, autores cada vez más preponderantes para la nueva crítica.

Américo Cristófalo destacará que la no inclusión de Murena en la academia, más que un hecho, es una hipótesis de lectura: leer a Murena resultará un laborioso exilio del discurso universitario⁹. Nicolás Rosa puntualiza al respecto:

Cristófalo señala el destino del “destierro universitario” de la obra de Murena. Sin entrar a considerar las referencias censales para sostener esta afirmación, en un sentido más general, es posible que la preeminencia de ciertas formas genéricas —(la narración, la novela en particular), de ciertas oposiciones lateralizadas (la que corrobora Cristófalo: *Contorno*), la dogmatización de ciertos enunciados críticos y (...) el carácter asistemático del discurso del ensayo, su variabilidad subjetiva, su apelación a saberes diversos, pero siempre escrito y en el caso de Murena, un ensayo sobre la “excepcionalidad argentina, sudamericana” (...) operen para construir una lectura a ciegas por desconocimiento de la versatilidad de fundamentos del ensayo como promoción subjetiva. El ensayo, pareciera decirnos, puede ser practicado, pero no enseñado¹⁰.

A pesar de esta exclusión de Murena, debida no sólo a coerciones contextuales, sino a una dificultad inherente a su pensamiento, —una especie de resistencia a la legibilidad esencialmente ensayística desgranada en la diversidad genérica de la totalidad de su obra—, desde finales de los ochenta se producirá un paulatino asedio crítico a distintas facetas de su labor intelectual. Estas nuevas lecturas de la obra de Murena, perpetradas en un espacio colindante con lo académico, irán perfilado lo que hasta la actualidad constituye un tenue pero firme horizonte interpretativo para su obra. Dicha crítica se caracterizará por una vocación ya no tanto polémica como

⁸ Beatriz Sarlo se referirá, por ejemplo, a cómo las pioneras traducciones de Murena de autores de la escuela de Frankfurt apenas se tuvieron en cuenta por los jóvenes intelectuales que comenzaban a escribir en los setenta, *Vid.* SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2000, p. 43. Américo Cristófalo apuntaba en la misma dirección: “Si es fácil entender por qué el clima político cultural de los sesenta y setenta le fue hostil, que la generación de *Contorno* lo impugnara y viera en él una polémica inadecuación al espíritu de la época, es en cambio más extraño, en cierto modo más perturbador, que hacia mediados de la década del ochenta, los dueños de Benjamin en la Argentina, no lo leyeran, no vieran a quien ‘en más de un sentido —como señala Schmuchler— repitió a Benjamin en América Latina’”. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 105.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino* (Nicolás Rosa ed.), Buenos Aires, Alianza, 2002, p. 47.

hermenéutica, buscando nuevas vetas y adoptando una mirada poliédrica para poder abarcar la complejidad de su creación. Estas perspectivas diversas, asumidas en ocasiones desde circuitos críticos y disciplinares distanciados entre sí, llegarán a producir choques y controversias a la hora de concebir la obra de Murena, que lejos de ser liquidadoras, -como lo eran las antiguas rencillas ideológicas-, ofrecerán la posibilidad de proseguir con un diálogo sobre sus textos.

En 1985 Teresita Frugoni de Fritzsche publica *Murena: un escritor argentino ante los problemas del país y de su literatura*¹¹, primera monografía sobre el autor. Ese libro, cuyo valor reside en su calidad de gesto inaugural, poseerá un carácter prioritariamente descriptivo, desplegándose a modo de inventario de la totalidad de su producción. En este sentido es una obra que resulta útil por sintetizar y organizar cronológicamente el extenso y poco accesible material bibliográfico de Murena, aunque desde un punto de vista interpretativo su alcance es limitado, aportando poco más que la paráfrasis de sus obras y algunas notas sobre su contexto. El segundo volumen dedicado íntegramente al autor y último hasta la fecha, es el libro de María Inés Lagos, *Héctor A. Murena en sus ensayos y narraciones: de líder revisionista a marginado*¹² publicado en 1989. La autora propone una interpretación conjunta de sus primeros tres libros de ensayos y su obra narrativa, y en este sentido supone un ir más allá en el intento de flexibilizar la aproximación a la obra del autor, en la observación de la interrelación entre los géneros, aunque la vertebración siga siendo fiel a una percepción compartimentada de los mismos.

Además de estas dos obras generales, a mediados de los ochenta comienzan a publicarse diversos artículos, ensayos que, aunque de un modo fragmentario, ofrecen visiones desmontadoras de tópicos de lectura en torno a la obra de Murena, actualizando las referencias teóricas y ofreciendo una aproximación más directa a sus textos. Pioneros en esta dirección son los trabajos de Luis Thonis, que abordarán de un modo temprano algunas de las obras menos conocidas del autor. Un ejemplo es el texto, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”¹³ sobre *La metáfora y lo sagrado*, artículo publicado en la revista *Referente* en 1981, o el extenso e iluminador ensayo “El fuego inconsumible”, donde se apuntan diversas posibilidades de lectura, a modo de itinerarios no lineales por la totalidad de la obra de Murena, a la vez que

¹¹ FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas del país y de su literatura*, Buenos Aires, El Imaginero. Taladriz, 1985.

¹² LAGOS, María Inés, *Héctor A. Murena en sus ensayos y narraciones: de líder revisionista a marginado*, New York, Maiten, 1989.

¹³ THONIS, Luis, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, *Referente*, n° 1, invierno de 1981, pp. 36-38. También sobre su última novelística *Vid.* THONIS, Luis, “Murena, ayer y hoy de un ciclo de novelas”, *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, 1992-1993, pp. 18-19.

se proponen conexiones inéditas con otros autores como es el caso de Arlt¹⁴. En diálogo con esta visión de un Murena intelectualmente inclasificable —postulado más bien como una especie de “antipensador trasliterario”—, encontramos otras lecturas como la reveladora y metaficcional aproximación de Hugo Savino, incluida como epílogo¹⁵ en la última edición de la póstuma novela de Murena, *Foliosofía*, o los posteriores artículos de Américo Cristófalo.

También a mediados de los ochenta, aparecen los primeros trabajos de María Rosa Lojo, centrados en una revisión del pensamiento americanista de Murena —aunque sin obviar las diversas direcciones y derivas temáticas de la totalidad de su creación—, como pone de relieve su artículo, “Murena: una imagen mítica de América”¹⁶. En este artículo además de profundizar en los fundamentos y referentes de la peculiar visión del autor, se apuntará una vertebración de la misma en una tradición de pensamiento nacional; en este sentido resulta significativa la introducción teórica a su estudio, *La barbarie en la narrativa argentina*¹⁷, donde la autora contextualiza la visión de Murena en una deriva actual de las dicotomías del ensayo argentino decimonónico, en la estela de Martínez Estrada, —lectura sobre la que volveremos al analizar con detalle el vínculo entre ambos autores (*Vid.* 2.2.)—, así como el artículo sobre la relación entre el pensamiento de Murena y Rodolfo Kusch y su concepción dialéctica de la barbarie¹⁸. Esta autora abordará también la dimensión metafórica del pensamiento mureniano¹⁹, línea en la que profundizará Leonor Arias Saravia, al tratar el ensayo de este autor en su extenso trabajo sobre

¹⁴ THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985, pp. 43-64. También son destacables sus artículos más recientes sobre la poesía de Murena *Vid.* THONIS, Luis, “El salario de una desaparición”, *Nombres*, n° 7, Córdoba, 1996, pp. 195-199; “El error de escribir (acerca de la poesía de Héctor A. Murena)”, *Abyssinia* n° 1, Eudeba, Buenos Aires, 1999, pp. 115-127; así como un texto sobre su primera trilogía novelística, “El asalto a la noche”, que permanece inédito.

¹⁵ SAVINO, Hugo, “Murena, la palabra injusta”, en MURENA, Héctor, *Foliosofía*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 147-166.

¹⁶ LOJO, María Rosa, “Murena: una imagen mítica de América”, en *Argentina en su literatura*, n° 4, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1989, pp. 167-187. Esta autora ya había publicado anteriormente un breve artículo de carácter panorámico sobre el autor: “H. A. Murena: la búsqueda del nombre”, *Cultura*, Año 2, n° 10, 1985, pp. 38-40.

¹⁷ LOJO, María Rosa, “Algunas teorías argentinas sobre la *barbarie*” en *La barbarie en la narrativa argentina*, Siglo XIX, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 25-43.

¹⁸ LOJO, María Rosa, “H. A. Murena y Rodolfo Kusch: ‘Barbarie’ como seducción o pecado”, *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, n° 21, 1992, pp. 415-420.

¹⁹ LOJO, María Rosa, “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena” en *Crítica literaria de la literatura de Latinoamérica*, Siglo XX, III Simposio internacional de Literatura, Juana Alcira Arancibia ed., Buenos Aires, Ocruxaves, 1990, pp. 33-46.

las metáforas de lo nacional en la ensayística argentina²⁰.

Ya en los noventa se seguirán publicando artículos con una intención azuzadora y restitutiva de la lectura de Murena. Éste será el caso del texto publicado por Héctor Schmucler en la revista *La caja*²¹, donde, como veíamos al inicio de estas líneas, se postulaban hipótesis para la interpretación de su “olvido”. La intervención de Schmucler señala además otro ámbito de recepción de la obra de Murena, un núcleo intelectual y académico radicado en Córdoba, desde el que se producirán recientes aportaciones críticas, entre las que destacan los artículos de Silvio Mattoni²², así como su tesis acerca del ensayo argentino de los cincuenta, que fue presentada en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y posteriormente publicada como libro²³, a la que volveremos a lo largo de nuestro trabajo.

Otra de las aproximaciones relevantes a la obra de Murena es la que se ha propuesto desde el entorno de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Buenos Aires; representativo de esta lectura es el dossier aparecido en 2001 en el número 4 de la revista *Artefacto*, donde además de artículos críticos sobre el autor de los jóvenes ensayistas Margarita Martínez, Adriana Gómez y Juan Pablo Ringelheim, se recoge una breve antología de fragmentos de textos de Murena vinculados con la problemática de la técnica. Estos mismos autores serán los responsables junto a Christian Ferrer —uno de los instigadores tácitos de la crítica mureniana— en 2002 de la última edición de *Ensayos sobre subversión* (seguido de “El nombre secreto”) en la editorial Octaedro de Barcelona, para el que prepararán sendos textos introductorios²⁴.

También en la línea de una recuperación editorial resulta reseñable la labor de Guillermo Piro, quien ha promovido nuevas ediciones de diversas obras de Murena fomentando a su vez cierta repercusión mediática del autor. Además de la publicación en la editorial Eudeba de *Filosofía* en 1998 y *Polispuerción* en 2001, destacará la aparición a su cargo de una voluminosa antología de

²⁰ ARIAS SARAIVA, Leonor, “El silencio como imposición-incomunicación con el ‘nuevo mundo’ en la perspectiva mítica de H. A. Murena”, en *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 518-524.

²¹ SCHMUCLER, Héctor, “H. A. Murena”, *La caja*, n° 10, noviembre-diciembre de 1994, pp. 8-9.

²² MATTONI, Silvio, “Murena: en busca de una dialéctica trascendental”, *Pensamiento de los Confines*, n° 7, Buenos Aires, 2° semestre, 1999, pp. 133-145; “Murena y la exégesis del ensayo como profecía”, *Nombres*, Córdoba, año IX, n° 13-14, septiembre de 1999, pp. 265-279; “H. A. Murena: una fantasía inconfesable”, *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, pp. 63-75.

²³ MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años ‘50*, Córdoba, Universitas, 2003.

²⁴ FERRER, Christian, “El espíritu libre”, en MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Barcelona, Octaedro, 2002, pp. 9-12 y GÓMEZ, Adriana, MARTÍNEZ, Margarita, RINGELHEIM, Juan Pablo, “Un lenguaje para la subversión”, *Id.*, pp. 13-22.

obras del autor, *Visiones de Babel*—donde se incluyen desde su primer e inencontrable libro, hasta una selección de cuentos, ensayos, una novela, poemas, etc-. Este autor está preparando en la actualidad nuevos proyectos de edición de la obra de Murena; en 2006 participó en la publicación de un volumen que bajo el título *Herrschaft*²⁵ recoge textos de Murena aparecidos en *La Nación*, para el que escribiría el prólogo. En este libro también se incluye un epílogo de Leonora Djament, autora de varios artículos sobre Murena, en los que ha abordado diversos aspectos relacionados con su ensayística, en especial los que atañen a su problemático posicionamiento intelectual entre *Sur* y *Contorno*, su concepción del lenguaje, o su relación con el pensamiento adorniano²⁶. Entre las últimas aportaciones críticas también son destacables los trabajos de Diego Poggiese sobre obras apenas abordadas de forma específica por la crítica como son *La cárcel de la mente* y *F. G.: un bárbaro entre la belleza*²⁷.

Como ya apuntábamos más arriba, uno de los factores que han contribuido a la recuperación de la figura de Murena es el reciente auge de los estudios sobre el ensayo y, de un modo particular, de su desarrollo en el ámbito argentino. Una de las vertientes de esta nueva atención crítica hacia lo ensayístico ha sido el planteamiento de una posible historiografía específica para esta forma literaria, capaz de hacer frente al contraste entre la importante y abundante producción ensayística y la falta de aproximación teórica específica sobre este género. Pero la complejidad de esta forma discursiva, la resistencia desde su constitución fragmentaria a cualquier tentativa de sistematización parecería cuestionar la posibilidad de adscribirla a la perspectiva lineal de lo histórico. De esta problemática se hace eco el volumen colectivo titulado *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*, donde se recogen diversos artículos dedicados a destacados ensayistas argentinos desde finales del siglo XIX y el siglo XX²⁸. En su

²⁵ MURENA, Héctor, *Herrschaft*, Buenos Aires, Tantalia, 2006.

²⁶ DJAMENT, Leonora, “El intelectual ‘Ultranihilista’: H. A. Murena antisociólogo”, en *Historia crítica de la sociología argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1999, pp. 469-474; “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado*, de H. A. Murena”, Congreso de Rosario, octubre de 2000, (*Cuadernos del Sur-Letras*, n° 32-33, 2002-2003, pp. 101-110). “El ensayo como forma: posibilidades de una crítica negativa en Murena”, *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, pp. 69-75.

²⁷ POGGIESE, Diego, “*La cárcel de la mente*, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *Cuadernos del Sur-Letras*, n° 32-33, 2002-2003, pp. 111-133. Este autor ha intervenido en diversos congresos con la presentación de trabajos sobre Murena.

²⁸ Este volumen es el resultado de la labor realizada por el grupo de investigación coordinado por Nicolás Rosa en la Universidad de Buenos Aires. Los ensayistas estudiados son José María Ramos Mejía, Eduardo Wilde, Raúl Scalabrini Ortiz, Ramón Doll, Julio Irazusta, Ezequiel Martínez Estrada, Victoria Ocampo y Héctor A. Murena. El trabajo sobre Murena, realizado por Laura Estrin: (“Héctor Álvarez Murena: el secreto claro”, en Nicolás Rosa (ed.), *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*, Buenos Aires, Alianza, 2002, pp. 381-393),

presentación el editor Nicolás Rosa advierte que el propósito de dicho volumen no es definir qué es el ensayo, sino describir e interpretar históricamente la forma ensayo²⁹, tentativa compleja de la que da cuenta de un modo fehaciente el sustancioso texto, “La sinrazón del ensayo”, con el que este mismo autor abre dicho volumen; un meta-ensayo donde se abarca laberínticamente el movimiento no lineal de una lectura que, como la del ensayo, convoca insistentemente otras lecturas. A partir de este recorrido sometido a constantes interferencias, Nicolás Rosa trazará una trama de interrogantes que conciernen tanto a la especificidad de la forma ensayística como a su legibilidad en el contexto intelectual argentino. Uno de estos interrogantes se vertebrará, precisamente, en torno a las lecturas sobre el ensayo de Murena, apelando en particular a los análisis de Silvio Mattoni, y Américo Cristófalo³⁰. Nicolás Rosa señalará cómo la oposición entre ambas interpretaciones ya no radica en una confrontación ideológica, sino en una oposición filtrada por el marco de lecturas en que se inscriben dichos análisis. En la perspectiva de Mattoni éstas llevan a pensar más en una filiación filosófica ortodoxa –centrada en la influencia hegeliana–, mientras que en el caso de Américo Cristófalo remitirá a una visión contra-filosófica de Murena, tomando referencias menos canónicas como son las citas de Emmanuel Levinas o Hannah Ardent, extraterritorialidad de la citación, que, según Nicolás Rosa, debe ser cuestionada.

Más allá del juicio de Nicolás Rosa sobre esta doble lectura, lo que resulta valioso desde un enfoque global es el reconocimiento de la problemática inherente al hecho de pensar en el ensayo mediante cierta reflexión previa sobre la crítica de su crítica. Frente al vértigo de este movimiento doblemente reflexivo, -pensar sobre escrituras que piensan, leer lecturas-, la tentativa de articulación de una historia del ensayo argentino, aunque fragmentaria, instantánea o no lineal, se instaura como un modo de reivindicación de un *espacio* reconocible para estas escrituras. Y quizás por ello estas tentativas históricas recurran más que a un sentido lineal de lo narrativo o expositivo, a la búsqueda ensayística de nuevas topografías para la interpretación del ensayo. Ejemplos de ello serían tanto la estructura laberíntica del aludido texto de Nicolás Rosa, como la idea del “Cuarto en el recoveco” desarrollada metafóricamente por Jaime Rest para tipificar el lugar del ensayo³¹, o la concepción imaginariamente cartográfica del libro de

defiende una lectura heterodoxa y literaria de su ensayo en conexión con las interpretaciones de Américo Cristófalo o Luis Thonis.

²⁹ ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, *op. cit.*, p. 11.

³⁰ *Vid. Id.* pp. 28-31 y 43-50.

³¹ REST, Jaime, *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. En el texto inicial el autor comenta cómo dentro de la mansión de la literatura, “en algún recoveco hay un cuarto muy activo en el que sin cesar se amontonan en completo desorden nuevos materiales de la especie más dispar, habitualmente marginados y descuidados por los críticos (...). Este es el sitio que se reserva al ensayo”, *Id.* p. 13.

Horacio González, *Restos pampeanos...*³², concebido como una travesía netamente ensayística por el lugar de la ciencia, la política, y el ensayo sobre lo nacional a lo largo del siglo XX. El libro de Silvio Mattoni, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, recurrirá a una metafórica del parentesco para su vertebración, -donde la idea del parricidio generada en torno a la figura de Murena tendrá un papel decisivo³³, como veremos con detalle al analizar su relación con Martínez Estrada (*Vid.* 2.2.). Todas estas formas alternativas para una historiografía del ensayo argentino hacen patente la tensión entre la singularidad exacerbada –más allá de los binarismos, las polémicas,- de los ensayistas y la posibilidad de poner en relación sus obras. Mattoni afirma en este sentido:

No hay contradicción de sentencias, sino parataxis de estilos singulares, vale decir, no un diálogo (¿sobre qué suelo común, en base a qué adjudicación de unos *realia* como puntos de convergencia allí donde todo es divergencia y cada ensayista fundaría su propia línea irrepetible?), sino una pluralidad no totalizante³⁴.

La atipicidad, que en la obra de Murena es un signo definitorio, también determinará su lugar en la reciente *Historia crítica de la literatura argentina*, coordinada por Noé Jitrik, en el volumen titulado “La irrupción de la crítica”³⁵, dirigido por Susana Cella, que comprende el

También en esta metafórica topográfica podríamos encuadrar el libro de Héctor Libertella, *La librería argentina*, en el que autor establece una apasionante juego de espejos y tramoyas entre dicha librería y un barco, un enorme galeón que viaja a la deriva, donde la terraza “es esa arboladura llena de velas del ensayo literario”, y allí se “concilia el trabajo de ficción con la actividad crítica y la investigación”, *Vid.* LIBERTELLA, Héctor, *La librería argentina*, Córdoba, Alción, 2000, pp. 17-18.

³² GONZÁLEZ, Horacio, *Restos pampeanos, ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999. Significativamente este autor inicia el prólogo de este libro: “Simple y verdadero sería comenzar este libro con la indicación de que llamamos *pampa* a un conjunto de escritos argentinos, que son escritos sobrevivientes pero eclipsados o abandonados” y más adelante, reivindicando un sentido literal y no metafórico de la imagen: “no debemos olvidar lo que se adhiere a la pampa, como sueño de palabras o como requisito visual para pensar la historia, las luchas y las ideas de los hombres”, *Id.* p. 7.

³³ En el prólogo a su trabajo este autor argumenta: “Murena ocupa un lugar central en nuestro desarrollo por varios motivos. Sus textos nombran a los ensayistas que los anteceden. Borges y Martínez Estrada son los ‘padres’, que no pueden eludirse así como tampoco es posible repetir sus obras. Murena piensa pues el presente del ensayo como una respuesta a otros, pero también como una confirmación de su forma anterior (...)”, MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, p. 13.

³⁴ *Id.*, p.17.

³⁵ En su presentación Susana Cella, se refiere al espacio otorgado al autor con las siguientes palabras: “Héctor Murena, Rodolfo Walsh y David Viñas se presentan como emergencias en una trama donde se entrecruzan las relaciones entre literatura, historia y política, es decir, se trata de ver en sus singulares concepciones y realizaciones en que aparecen notas dominantes como la atipicidad, el testimonio o la escenificación (...)”. CELLA, Susana “Introducción”, en *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 13.

periodo entre dos fechas históricamente significativas, 1955-1975, donde se incluye el artículo de Américo Cristófalo “Murena, un crítico en soledad”³⁶. Este artículo, recogiendo lo más valioso de la crítica hasta el momento sobre el autor, propone líneas de profundización y apertura en su interpretación, por lo que, a pesar de su brevedad, se constituirá en una referencia fundamental en nuestro trabajo.

Con este recorrido por la crítica sobre Murena hemos querido señalar algunos de los momentos más representativos de su recepción, tratando de ubicarlos en un contexto global condicionado por factores que han ido trasformándose desde los tiempos contemporáneos a su creación. A lo largo de nuestro trabajo retomaremos muchos de estos fragmentos críticos para vertebrarlos y volverlos a encaminar hacia nuevos interrogantes, en el seguimiento de una escritura que, como la de Murena, ante el filo de su proclamado olvido, depara una lectura siempre emergente.

³⁶ *Id.* pp. 101-123. Cristófalo continuará esa lectura en un texto publicado a raíz de la aparición de la antología *Visiones de Babel*. *Vid.* CRISTÓFALO, Américo, “Murena: entre el cuerpo y la promesa”, *Pensamiento*, Buenos Aires, Volumen 10 (http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/cristofaro_murena.htm).

1.2. CONTEXTO INTELECTUAL: INSTANCIAS DE UN PENSADOR NO PROFESIONAL

Muchas de las aproximaciones a la obra ensayística de Murena han incidido en la consideración del contexto y de las circunstancias que llevarían a perfilar su específico posicionamiento intelectual³⁷. La relevancia de esta perspectiva parece indudable, ya que, como veremos en las siguientes páginas, desde los inicios de su trayectoria a finales de la década de los cuarenta estuvo involucrado en la compleja situación cultural argentina vivida durante el primer periodo peronista y los años inmediatamente posteriores; esta interacción con el medio no se limitará a una participación –de la que dan cuenta sus intervenciones en revistas, proyectos editoriales, tentativas y polémicas grupales– sino que se filtrará y plasmará en la centralidad de su reflexión sobre la figura y el papel del hombre de letras –primero desde una particularidad americanista que se irá ampliando a la óptica más general de lo contemporáneo³⁸–.

Pero hay que advertir que, si bien este enfoque resulta esclarecedor respecto a las coordenadas de la escritura ensayística de Murena, es, a su vez, aquél que quizás más pueda contribuir a una limitadora tipificación de su pensamiento, siendo sesgado *a posteriori* por las fuertes polarizaciones y categorizaciones contra las que el autor ejerció una respuesta de rotunda disidencia. Por ello una lectura que dialogue con su contexto deberá estar dispuesta a asumir cierto margen de *error*, el derivado de la limítrofe posición de Murena en/frente a la realidad cultural, que revertirá en un pulso constante con las condiciones de legibilidad de sus textos; los datos, las constataciones circunstanciales –como las que apuntan a una filiación grupal, ideológica–, más que contribuir positivamente a una comprensión de su pensamiento, posibilitarán entenderlo en su singularidad –la “soledad crítica” a la que se refiere Américo Cristófalo–, favoreciendo a su vez una lectura al sesgo del medio contemporáneo en que se inscribe. Leonora Djament afirma al respecto:

Los ensayos de Murena sirven para re-pensar el periodo que va del final de los años 40 al principio de los

³⁷ Dichas lecturas se hacen eco de una tensión específica del ensayo, la generada entre el “yo” como trasunto discursivo de un nombre propio y la dimensión extra-textual de la figura del ensayista, decisivamente condicionada en la modernidad –con el desarrollo de la prensa, las tertulias, los nuevos medios de difusión cultural–, por su carácter de “habitante del espacio público”. Vid. WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 45-53. La autora se referirá a “la necesidad de agregar, al espacio-tiempo íntimo (moi-même) y a su reverso, el espacio-tiempo universal (de l’humaine condition), un espacio-tiempo ya enraizado en la sociedad y en la historia: el espacio público”. *Id.* p. 45.

³⁸ La reflexión sobre el papel del hombre de letras resulta especialmente significativa desde una perspectiva americanista en *El pecado original de América* (1954), donde Murena postulará la idea del parricidio que el intelectual americano debe perpetrar con respecto a Europa (Vid. 2.3.3.), y en *Ensayos sobre subversión* (1962), donde argumenta su posicionamiento anacrónico y ultranihilista frente a la codificación ideológica del “compromiso” del intelectual (Vid. 3.3.).

60. Representan una forma alternativa de pensar los modos posibles de intervención del intelectual (con respecto a la forma de pensar la figura del intelectual de los 50, pero también con respecto a la lectura canónica que se ha hecho de Murena)³⁹.

Estas palabras, además de acercarnos desde lo cronológico a una consideración generacional sobre el autor, presuponen una primera tentativa de periodización relevante para la perspectiva que nos ocupa, diferenciando dos momentos en la trayectoria de Murena: aquella correspondiente a las dos primeras décadas de su creación -etapa calificable como “pública”-, que daría paso a un segundo periodo, -desde los inicios de la década de los sesenta hasta la muerte del autor en 1975-, caracterizado por un progresivo aislamiento del medio y la orientación hacia posiciones herméticas de su obra. Esta división, a la que alude también sintéticamente el título de la monografía de María Inés Lagos, -*H. A. Murena (...) De líder revisionista a marginado*-, no deja de ser susceptible de ofrecer, en su polaridad, un balance excesivamente esquemático del proceso que constituye la gradual y difícilmente sistematizable deriva de su posicionamiento intelectual, favoreciendo un silenciamiento de su última etapa, relegada a una suerte de “inaprehensibilidad” intelectual.

Ya el periodo inicial, en el que la actuación pública de Murena resulta más visible, no deja de resultar problemático a la hora de establecer categorías, como hace evidente, por ejemplo, la dificultad para determinar su filiación generacional o la polémica sobre su posición con respecto a los lugares axiales y marginales del canon argentino.

Las tempranas intervenciones de Murena en publicaciones de la época constituyen un primer indicio de la aparente contradicción que caracterizaría su posterior proceder intelectual. El punto de partida del mismo puede considerarse la publicación en 1948 de un extenso texto en la revista *Verbum*, “Reflexiones sobre el pecado original de América”⁴⁰, donde se encuentran las ideas germinales de lo que constituirá casi una década más tarde su primer libro de ensayos (*Vid.* 2.3.1.). Este texto de Murena aparecía en el último número de lo que había sido la segunda época de esta revista universitaria, -vinculada al Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras-, publicada a lo largo de la década de los cuarenta bajo la dirección de Carlos A. Fayard. Esta nueva etapa de la publicación se había iniciado con una declarada intención de cambio, como pone de manifiesto el texto inaugural:

³⁹ DJAMENT, Leonora, “El intelectual ‘Ultranihilista’: H. A. Murena antisociólogo”, en *Historia crítica de la sociología argentina*, Colihue, Buenos Aires, 1999, p. 470.

⁴⁰ MURENA, Héctor, “Reflexiones sobre el pecado original de América”, *Verbum*, Buenos Aires, n° 90, 1948, pp. 20-41.

Aspiramos en lo futuro a expresar con preferencia la realidad cultural americana, sus inquietudes, sus necesidades, sus progresos, libres de sometimientos, ajenos a banderías espurias, sordos a los cantos de sirena. No queremos ser americanistas a ultranza, pero sí americanos, y por sobre todo, argentinos. No olvidamos nuestra ascendencia cultural europea y creemos que en su ámbito debemos desarrollarnos, pero también creemos en lo inútil, en lo parasitario de toda cultura puramente imitativa, no asimilada y no asimilable a la realidad en que vivimos, buena tan sólo para vestir *snobs*⁴¹.

La pretensión de una nueva forma de entender la literatura nacional —enmarcada en un cuestionamiento americanista— que encierran estas palabras era índice de una renovación⁴², de una búsqueda de distanciamiento con respecto a posiciones predominantes en la etapa inmediatamente anterior, como había sido el europeísmo elitista todavía vigente en medios de gran preponderancia cultural —de los cuales *Sur* era el más emblemático—. La aportación ensayística de Murena en el último número de *Verbum*, —en diálogo con Martínez Estrada quien dialogaba a su vez con Sarmiento⁴³— era un ejemplo muy representativo de la asunción de esta problemática americana, sobre la que volverá insistentemente en su obra posterior.

En las páginas de *Verbum* confluían las aportaciones de jóvenes autores⁴⁴, que en los años posteriores desarrollarán trayectorias afines, siendo en muchos casos protagonistas de fuertes polémicas y enfrentamientos, que contribuirían a la inestable caracterización de lo que se ha denominado como “generación del 50”. Hay que tener en cuenta que aunque Murena estuvo vinculado en el origen de su actuación intelectual a la reflexión que se estaba gestando en espacios de discusión aledaños a la universidad, por esos mismos años ya había comenzado a publicar en la prestigiosa revista *Sur* —en 1948 aparecería bajo su firma, “Los penúltimos días”,

⁴¹ Citado en LAFLEUR, Héctor René; PROVENZANA, Sergio D.; ALONSO, Fernando P., *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 187.

⁴² A pesar de su talante novedoso, esta propuesta podría leerse como una variante más de la pregunta por el ser nacional que movilizará a la intelectualidad argentina durante todo el siglo pasado. Leonora Djament precisa al respecto: “El interrogante se plantea frente a la tensión y contradicción de construir una cultura que pueda pensarse como nueva y original con materiales fragmentarios o heredados. A partir de aquí, estos diferentes grupos intelectuales definirán políticas y estrategias diferentes en relación con la cultura y los textos que elijan para traducir, construyendo de este modo una relación específica con la lengua”. DJAMENT, Leonora, “El intelectual ‘Ultranihilista’: H. A. Murena antisociólogo”, *op. cit.*, p. 469.

⁴³ Murena desarrolla su reflexión a partir del libro *Sarmiento* de Martínez Estrada. Volveremos sobre este ensayo inicial al analizar la génesis de *El pecado original de América* (Vid. 2.3.1.).

⁴⁴ Como ejemplificación de esta confluencia de incipientes trayectorias es significativo que en el último número de la revista el poeta Carlos Mastronardi reuniera una muestra de la poesía de autores jóvenes argentinos que denominó “Poetas del río” en el que se recogían poemas de Horacio Armani, Jorge Calvetti, Jorge A. Capello, Adolfo Carpio, Julio Cortázar, Alberto Girri, Enrique Molina, Olga Orozco, Arturo Rioja, F. J. Solero, y del propio H. A. Murena (con el poema “Entrada del hombre”, pp. 64-66).

una sorprendente serie a modo de “diario público”-, de la que se convertiría posteriormente en un colaborador asiduo, llegando a formar parte del Comité de colaboración, además de desempeñar diversos cargos en la editorial que llevaba el mismo nombre⁴⁵. Para tratar de valorar cuál fue el papel de Murena en *Sur* es necesario contextualizar brevemente su actuación en un momento determinado de la trayectoria de la revista⁴⁶.

1.2.1. UNA VOZ LIMÍTROFE: MURENA EN *SUR*

La revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo a comienzos de los años treinta, se consolidaría en sus dos primeras décadas de vida como una revista de la élite cultural, siendo uno de los medios más influyentes del panorama intelectual argentino. Dedicada mayoritariamente a la difusión de novedades literarias de procedencia extranjera, a pesar de no sostener un explícito posicionamiento político, no podrá mantenerse al margen de los decisivos acontecimientos históricos contemporáneos a su publicación: la Segunda Guerra Mundial, que limitaría y condicionaría sus contactos con Europa y, a partir de 1945, en el ámbito nacional, el primer gobierno peronista, cuya política cultural chocaba con los presupuestos de la revista. Esta situación agudizará tensiones que ya estaban presentes en el seno de la misma. Como afirma John King: “Con el final de la guerra, la revista pudo recibir regularmente, de nuevo, colaboraciones de Europa y sin embargo, el mundo de la posguerra planteó preguntas importantes a las que no podía dar fácil respuesta (...)”⁴⁷. Este crítico se refiere en particular a lo planteado por Sartre en torno a la pregunta “¿Qué es la literatura?”, en unos términos que retomarían los jóvenes intelectuales argentinos en las siguientes décadas. Precisamente la diferencia generacional será otro de los factores que hará más vulnerable la posición de la revista, de un modo especialmente agudo en los años del gobierno peronista, en los que se producirá un replanteamiento de la estructuración social argentina y sus órganos de representación cultural. Parte de la generación joven, como apunta John King, en este momento de crisis:

⁴⁵ Murena tendrá un papel muy activo en la editorial Sur, promoviendo la publicación de autores que en esos momentos resultaban novedosos, como era el caso de Nabokov y estando a cargo varios proyectos editoriales entre los que destacaría la dirección de la colección “Estudios alemanes”, en la cual aparecerán importantes traducciones del propio Murena. Sobre la trascendencia de esta operación editorial *Vid.* 3.1.

⁴⁶ En nuestro análisis seguiremos el pormenorizado estudio de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989. Resulta especialmente relevante el capítulo: “*Sur* en los años del peronismo, 1946-1955”, pp. 162-206.

⁴⁷ *Id.*, p. 162.

revaluó su propia historia para descubrir las causas de este estancamiento general. Fue desarrollando cada vez más una crítica de la sociedad elitista/oligárquica, y consideró a los escritores de *Sur* como portavoces culturales de esa clase. Ésta sería la actitud de un grupo de críticos culturales comprometidos, que fueron educados en la Universidad en los cincuenta y empezaron a producir sus pequeñas revistas, *Verbum*, *Contorno* y *Conducta*⁴⁸.

En tal contexto la posición de Murena dentro de *Sur* parecía responder a una tentativa de apertura ante las ideas de esta nueva generación. Como vimos, su participación en la revista *Verbum* y los contactos con los jóvenes intelectuales incidían principalmente en la necesidad de una nueva concepción de la literatura nacional dentro de una perspectiva marcadamente americanista. Murena trasladará esta preocupación a las páginas de *Sur*. Hay que tener en cuenta que aunque esta revista se caracterizó por un sesgo europeísta, la tensión con el papel que debería ocupar la literatura americana y argentina tuvo cierta presencia desde sus inicios⁴⁹. John King recuerda el artículo de Alfonso Reyes en uno de los primeros números sobre la novela regionalista mexicana y un tipo de literatura “apegada a la tierra” que quedó excluido por lo general de las páginas de la revista, -como evidencia, entre otras, la flagrante ausencia de Horacio Quiroga⁵⁰-. Con respecto a una especificidad nacional King destaca “los aristocráticos textos criollos nacionalistas de Lugones y Güiraldes”⁵¹, -siendo éste último y Borges los únicos escritores argentinos que, significativamente, aparecerían en la sección principal-. Habría además otros autores como Mallea, o Martínez Estrada que en un sentido muy diverso, y entroncando con la tradición que parte de la obra ensayística de Sarmiento o Alberdi, no dejarán de interpelar obsesivamente la problemática americana. Murena retomará de un modo crítico el pensamiento de estos autores, fundamentalmente el de Martínez Estrada⁵², autor del que, como veremos con detalle, se declarará “discípulo”.

Con su intervención Murena filtraba y actualizaba en el seno de la revista de Victoria Ocampo la preocupación por la necesidad de un nuevo americanismo que se estaba gestando en otros ámbitos; dando prioridad a temáticas nacionales, Murena enfrentaría de un modo directo la conflictiva oposición entre el europeísmo y el nacionalismo -posiciones que encarnará a través de dos arquetipos intelectuales en el ensayo “El pecado original de América” que daba

⁴⁸ *Id.*, p. 165.

⁴⁹ *Vid.* SARLO, Beatriz, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, *Punto de vista*, n° 17, 1983, pp. 10-12.

⁵⁰ Precisamente Murena dedicará uno de los ensayos de *El pecado original de América* a este autor, así como a Roberto Arlt, otro de los desplazados de las páginas de *Sur* (*Vid.* 2.3.2.).

⁵¹ *Vid.* KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*, *op cit.*, p. 67.

⁵² *Vid.* MURENA, Héctor, “Martínez Estrada: la lección de los desposeídos”, *Sur*, n° 204, octubre de 1951, pp. 1-18, que incluirá en su primer libro de ensayos (*Vid.* 2.2.2.).

título a su primer libro-, y que incumbía a los postulados centrales de *Sur*, generando polémicas de las que no tardarían en hacerse eco sus páginas⁵³. Un ejemplo muy claro de esta posición dialéctica, cuando no “parricida”, de Murena en la revista es el ensayo “Condenación de una poesía”⁵⁴, que pasaría a formar parte de *El pecado original de América* bajo el título “El acoso de la soledad”. En este texto Murena criticaba el contradictorio nacionalismo europeísta del grupo Martín Fierro⁵⁵, reivindicando una literatura nacional que no tuviera el énfasis desnaturalizador del nacionalismo⁵⁶.

Aunque los interrogantes de Murena tuvieron cierta acogida, en general, su figura resultó demasiado “extraña” para ser asimilada como propia por la revista. A la hora de hacer un balance

⁵³ Un ejemplo muy ilustrativo es el *enfrentamiento* que Murena sostuvo en el contexto de “Los penúltimos días” con Victoria Ocampo, cuando al anunciar ésta un libro-encuesta sobre T. E. Lawrence, Murena replicó: “¿Por qué no publicar un libro titulado ‘¿Qué significa para usted Sarmiento?’”. Nos ignoramos tanto los argentinos, los americanos. Necesitamos con tanta urgencia directas palabras sobre nosotros mismos. Y Sarmiento fue también un complejísimo viajero, también un demente lleno de sabiduría. Ese libro nos sería mucho más útil que el que se piensa editar, aunque sólo fuera estimulando la posibilidad de que alguien, por delicadeza, se decidiera a hablar mal de Sarmiento, censurara a San Martín o a Alberdi, arrancara en estos tiempos alguna enseñanza verdadera a esos presuntos dioses muertos” (*Vid. Sur*, n° 175, 1948, p. 65); a lo que Ocampo respondería en el siguiente número “¡Qué Sarmiento ni Sarmiento! ¿Qué tiene que ver Sarmiento, San Martín y Alberdi (...) con todo esto?. El autor de *Facundo* hubiese aprobado, creo, mi proyectado libro. Sabía perfectamente que puede un argentino llegar a conocerse mejor (con ese conocimiento íntimo que es el único importante) frecuentando a un inglés o a un hindú (...) que frecuentando a un compatriota” (*Vid. Sur*, n° 176, 1948, pp. 98-99); ante lo que Murena aún puntualizaría: “Quiero significar con esto –tan simbólico y relativo como lo fue mi primera insinuación– que sospecho que los americanos (...) tenemos otros problemas *anteriores* que nos vedan, en cierta manera, el acceso a los otros y que, por consecuencia, deben ser resueltos anteriormente” (*Vid. Sur*, n° 178, 1948, p. 89).

⁵⁴ *Vid. Sur*, n° 164-165, junio-julio de 1948, pp. 69-86. Este texto provocaría la respuesta del poeta Carlos Mastronardi defendiendo los presupuestos del grupo Martín Fierro en un artículo que tituló “Sobre una poesía condenada”, *Sur*, n° 169, noviembre de 1948, pp. 52-61; a la que a su vez Murena replicaría en el ensayo, “Sobre la naturaleza del Verbo”, *Sur*, n° 177, junio de 1949, pp. 34-46. Para un análisis detallado de dicha polémica *Vid. BASTOS, M. L., Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974, pp. 163-175.

⁵⁵ En concreto Murena dirigirá su crítica más contundente al criollismo nacionalista de la primera poesía de Borges, defendiendo sin embargo la capacidad de su obra narrativa para transmitir un espíritu plenamente americano. Al analizar la vertiente americanista de la obra de Murena volveremos a la contraposición de su concepción con los presupuestos borgeanos (*Vid. 3.3.2.*).

⁵⁶ Domingo Ighina señalará cómo estas observaciones de Murena en sus primeros escritos deben ser referidas a un determinado contexto de la historia argentina en la que el nacionalismo tenía una importante y compleja presencia tanto en una vertiente literaria como en la configuración política del país. Este autor defiende que, aunque Murena se refiera de forma particular a las manifestaciones nacionalistas del grupo Martín Fierro importadas a través de la vanguardia de Europa tras la Primera Guerra Mundial, su crítica más rotunda irá dirigida al nacionalismo que derivado del ideario patriótico de autores como Manuel Gálvez, Ricardo Rojas o Leopoldo Lugones, llegará a alentar posiciones extremas, como las desarrolladas desde la historiografía por la corriente revisionista. Este crítico se refiere además a la redefinición a la que se verán forzadas las posturas nacionalistas con la llegada al gobierno de Perón. (*Vid. IGHINA, Domingo, “Murena: negación y recomienzos de la historia”, Inti*, Buenos Aires, n° 52-53, otoño 2000 – primavera 2001, pp. 247-252).

de la aportación de Murena en *Sur*⁵⁷, John King, destacará que la “estridencia”, la “imprecisión”, lo “estrafalario” de sus argumentos -carentes, como en el caso de Martínez Estrada, de análisis históricos sólidos⁵⁸-, no lograron constituirse en un referente generacional, frustrando así la conexión de la revista con los jóvenes intelectuales que podrían haber contribuido a una renovación de la misma.

Este crítico, en una lectura afín a aquella que se hiciera desde *Contorno*, pre-juzga los postulados de Murena, sin ahondar en el alcance de un pensamiento que, esbozado en esas primeras intervenciones, se desarrollará de forma compleja a lo largo de su trayectoria intelectual: un pensamiento que respondía a la ceguera de *Sur* ante la urgencia de enfrentar de un modo prioritario los interrogantes americanos, pero que se mostraba muy crítico con las rápidas respuestas que a dichas preguntas podrían ofrecer las lecturas historicistas y politizadas. Frente a éstas Murena postulaba el carácter de por sí interrogativo de lo metafísico y literario, como forma más adecuada de encarar el cuestionamiento de la propia realidad.

1.2.2. EN LOS MÁRGENES DE UNA GENERACIÓN: MURENA Y *CONTORNO*

Jefe de la generación que apareció en la Argentina hacia 1950, no tardó en verse atacado ferozmente por los mismos que lo seguían, debido a que no hacía lo que ellos suponían que iba a hacer. “¿A quién se le ocurre ser jefe de una generación? -dice- A mí no, soy una persona, no el ciervo macho de una manada”⁵⁹.

En estas palabras recogidas en una entrevista realizada a finales de la década de los sesenta, Murena recurría a la ironía para poner en crisis uno de los tópicos con los que se había codificado su papel con respecto a la denominada “generación del 50”. Esta generación integrada principalmente por jóvenes escritores que, nacidos entre los años veinte y treinta, comenzaban a escribir a mediados de siglo, estará marcada por una gran heterogeneidad: diferencias ideológicas y estéticas que llegaron a producir enfrentamientos entre posiciones irreconciliables, poniendo

⁵⁷ John King alude a comentarios que apuntan a una influencia de Murena más allá de su papel como colaborador: “Ernesto Goldar ha descrito una evaluación de *Sur*, por entonces supuestamente hecha por Patricio Canto, crítico que estaba saliendo del ámbito de la revista, al hacerse más pronunciado su compromiso con el socialismo: ‘*Sur* es una monarquía constitucional. Victoria Ocampo es la reina que reina pero no gobierna. Pepe Bianco es primer ministro, Murena es el favorito del primer ministro, quien es el que realmente gobierna’” (GOLDAR, Ernesto, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*. (Buenos Aires, 1980), citado por KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*, op. cit., p. 101.

⁵⁸ Vid. Id., pp. 190-193.

⁵⁹ GÓMEZ, Fabio, “Murena o las alegrías del pesimismo”, *Zona Franca*, Caracas, n° 51, 1967, p. 40.

en evidencia la dificultad de contemplar dicha generación de un modo ajeno a las divergencias sobre las que se constituía⁶⁰. Para algunos autores como Rodolfo A. Borello, el elemento que dará sentido y cohesionará el concepto de “generación del 50” es la situación histórico-social a la que estos jóvenes se enfrentan al iniciar su trayectoria como creadores:

Se encuentran ante la difícil necesidad de tomar partido, en una sociedad en la que las oposiciones habían adquirido una violencia casi absoluta, porque al conflicto interno se le sumaba la Segunda Guerra Mundial, que había conmovido hasta un grado impensable el país todo. En esa presión terrible en que se vivió en esos años críticos, todos los escritores del grupo rechazan casi sin excepciones la herencia política posterior a 1930 y comenzaran un duro análisis crítico de los intelectuales que habían sido las figuras mayores de la llamada generación de 1925 (Mallea, Borges, Martínez Estrada, Arlt)⁶¹.

Como vimos al principio de este capítulo, Murena había estado vinculado desde su experiencia universitaria a los intelectuales que posteriormente asumirán esta nueva forma de enfrentarse a la realidad política y a la tradición literaria de su país, teniendo un papel especialmente destacado con respecto a la génesis de *Contorno*. Américo Cristófalo cita las palabras de Juan José Sebreli en un testimonio publicado en *Capítulo*, donde remontándose a los orígenes de dicho grupo afirma: “Concretamente la fecha de surgimiento es, para mí, 1948 cuando Murena publica en *Verbum* ‘Reflexiones sobre el pecado original de América’”⁶². En otra intervención Sebreli describía así el clima intelectual en el que se produciría su primer contacto con dicho autor:

Descubrí a Murena a través de una serie de notas, “Los penúltimos días”, aparecidas en *Sur*, donde se tocaban temas como Yrigoyen, el peronismo, el tango, Gardel, Buenos Aires, insólitos no sólo en esta

⁶⁰ Los límites de esta generación son muy imprecisos; la nómina varía según los críticos. Rodolfo A. Borello, integrante de la misma, destaca los siguientes nombres: “H. A. Murena, David Viñas, B. Guido, A. Di Benedetto, A. Rivera, M. Lynch, H. Conti, narradores. C. Gorostiza, R. Cossa, J. Mauricio, O. Dragún, R. Talesnick, dramaturgos. Los poetas encabezados por Raúl G. Aguirre se agruparon en las revistas *Arturo* y *Poesía Buenos Aires*. Sus ensayistas más conocidos H. A. Murena, David Viñas y Juan Sebreli”. BORELLO, Rodolfo A., “Radiografía de la pampa y las generaciones de 1925 y 1950. Interpretaciones y discípulos”, en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Edición crítica de Leo Pollman, Madrid, Archivos, CSIC, 1991, p. 431.

⁶¹ *Id.*, p. 432. Este autor sintetiza esta situación refiriéndose al conflicto entre el régimen oligárquico que despreciaba la iniciativa popular y que se mostraba servil ante las pretensiones imperialistas de los EE.UU. e Inglaterra (régimen que se había impuesto entre 1930-1943) y la alternativa que se iniciaba en 1945 con la figura de Perón que, a pesar de apelar a la justicia social y sostener una vocación anti-imperialista, no dejaba de encarnar un régimen de trasfondo totalitario y en cierto sentido fascista.

⁶² “Testimonio” de Juan José Sebreli, en MANGONE, Carlos y WARLEY, Jorge, “La modernización de la crítica”, *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, volumen 5, 1980-1986. Citado por Américo Cristófalo, que puntualiza: “La hipótesis de Sebreli es que Murena había dado el tono y el clima intelectual en *Sur*, *Verbum* y *Las ciento y una*, de lo que después cristalizaría en *Contorno*”. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 104.

revista sino aun entre los temas habituales de los hombre de letras entonces. Fue como entender que las cosas y los hombres que nos rodeaban eran también sujetos lo suficientemente interesantes como para escribir sobre ellos. Fuimos con Héctor Miguel Ángeli a su departamento del barrio de Constitución a pedirle un artículo para la revista *Existencia*, en cambio él nos invitó a colaborar en *Sur*, meta inalcanzable para muchos escritores de la época, y que yo logré sin proponérmelo y sin esfuerzo alguno⁶³.

La relación inicial entre el autor de *El pecado original de América* y los intelectuales de *Contorno* no se limitará a la mediación para la intervención de éstos en *Sur*, sino que cristalizará en un proyecto autónomo y común que tendrá como resultado la aparición en junio de 1953 del único número de la revista *Las ciento y una*, dirigida por el propio Murena y en la que participarían autores como David Viñas, Carlos Correas, Rodolfo Kush, Adelaida Gigli o el propio J. J. Sebreli⁶⁴. Ya desde la portada de esta sobria y apretada publicación –estilo gráfico que continuaría en buena medida *Contorno*–, se subrayaba el enfoque americanista de la misma: bajo su título evocador de una tradición de polémica nacional⁶⁵, una inscripción que versaba: “revista de la realidad americana” y el rotundo interrogante, “¿Qué es América?”, que daba título al artículo inicial de F. J. Solero. Tanto en este primer texto, como en el que escribiese a modo de editorial Murena, se reivindicaba una mirada sobre la propia realidad no ajena –más allá de las circunstancias dadas con el peronismo– a la crisis inherente a la situación americana⁶⁶. Solero comenzaba su texto con la siguiente afirmación: “América es una apariencia”, llegando a afirmar sobre la incapacidad

⁶³ SEBRELI, Juan José, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, p. 94.

⁶⁴ En este único número además de los autores citados colaboraron: Luis Justo, Juan Carlos Onetti (con un fragmento de su novela *Los adioses*), Carlos Peralta, Héctor Miguel Ángeli, Javier Fernández, Martín Campos, Aldo Prior, Adolfo Prieto, Carlos Viola Soto, Abraham Haber y Alberto Forarodi. Entre los libros reseñados se encuentran *Sexto* de J. R. Wilcock, *Ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña, *Águila o Sol* de Octavio Paz, y *Jano es una muchacha* de Rodolfo Usigli. También encontramos breves semblanzas de autores como Alfonso Reyes o Alberto Girri.

⁶⁵ En su intervención Murena remitiría a las figuras de Sarmiento y Alberdi, aludidas desde el título de la revista: “Dos de los espíritus más lúcidos y apasionados se trababan en una violentísima disputa en la que, no obstante el cariz personal que tenían ‘las ciento y una’ argumentaciones esgrimidas, no obstante los errores que pudieran afirmarse, se trataba de esclarecer lo que era argentino y lo que no lo era, lo que le convenía a la Argentina y lo que no le convenía”, MURENA, Héctor, “Las ciento y una”, *Las ciento y una*, n° 1, junio de 1953, p. 3. Al incluir este texto en su antología crítica, *Denuncialistas, Literatura y polémica en los '50*, (Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, pp. 18 y 39-41), Nora Avaro y Analía Capdevila subrayarán que mientras Murena valora este enfrentamiento histórico más allá de las posiciones en pugna, Sebreli retomará en las páginas de *Sur* dicha disputa, para tomar partido por Sarmiento, viendo en él, desde una lectura sartreana, un modelo de compromiso mediante la acción (SEBRELI, Juan José, “La acción de Sarmiento y la razón de Alberdi”, *Sur*, n° 230, septiembre-octubre de 1954).

⁶⁶ Las argumentaciones de Solero y Murena sobre esta crisis diferirán en el tono de las postuladas por otras intervenciones en la revista, como es el caso del artículo de David Viñas, “Una moral de repuesto para Estados Unidos” (*Id.* pp. 3-4), un ensayo donde predomina la denuncia política, no exenta de cierta retórica antiimperialista.

para el realismo en el continente: “¿Por qué no se admite lo real? La respuesta es sencilla: *Porque América es el síntoma vivo de lo precario*”⁶⁷. Murena, por su parte, daba inicio a su meditación con las siguientes palabras: “No es la primera vez que lo decimos: nuestra vida cultural de argentinos y americanos yace herida, enferma, caída en la más miserable miseria”⁶⁸, y terminaba formulando un deseo de revertir dicha situación: “Desde estas páginas o desde otras, en público o en la soledad de nuestras mesas de trabajo, con poesías o con ideas, con nuestra simple vehemencia desnuda proseguiremos debatiendo ciento y una vez estos problemas, levantaremos mil veces nuestro espíritu. Porque no podemos tolerar que esta situación se prolongue. No podemos”⁶⁹.

Las causas por las que este proyecto quedó truncado antes de la aparición del anunciado segundo número, no son claras⁷⁰; al margen de ello, las fuertes tensiones y la distancia cada vez mayor entre los puntos de vista del director y el resto de los colaboradores terminaron por producir una ruptura definitiva⁷¹. Este alejamiento se hizo explícito en las duras y argumentadas críticas con las que algunos de los autores contornistas acogieron desde diversas publicaciones la obra teatral de Murena *El juez*⁷² (*Vid.* 2.3.4.). El *juicio* de estos autores fue sintetizado por Ramón Alcalde en los siguientes términos: “Murena pudo hacerse culpable de retraer a muchos a un misticismo telurizante que anula todo esfuerzo por comprender e interpretar *de un modo verificable y eficaz para la acción* nuestra realidad argentina”⁷³.

Como resultado de dicha ruptura, Murena será excluido de *Contorno*, cuyo primer número aparecía bajo la dirección de Ismael Viñas en noviembre de 1953, apenas cinco meses después de la publicación de *Las ciento y una*. Pero dicha exclusión no se entenderá únicamente como ausencia, sino que será legible a modo de tensión dialéctica con respecto al pensamiento de Murena en muchas de sus páginas.

⁶⁷ SOLERO, Francisco José, “¿Qué es América?”, *Id.*, p. 2.

⁶⁸ MURENA, Héctor, “Las ciento y una”, *Id.*, p. 3.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Algunos comentarios apuntan a que Sábato, conociendo que iba a aparecer una crítica negativa sobre él en el segundo número, intervino para que la revista dejara de percibir la subvención pertinente para su publicación.

⁷¹ “Según recuerdo popular, el rompimiento entre Murena y Viñas quedó a la vista de todos, en una riña entre los dos, en el café intelectual de los años cincuenta, el Florida”. KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*, *op. cit.*, p. 194

⁷² ALCALDE, Ramón, “Teoría y práctica de un teatro argentino”, *Buenos Aires Literaria*, n° 17, febrero de 1954, pp. 1-22. ROZITCHENER, León, “A propósito de *El juez* de H. A. Murena”, *Centro*, Buenos Aires, n° 8, 1954, pp. 16-30. SEBRELLI, Juan José, “El juez”, *Centro*, Buenos Aires, n° 8, 1954, pp. 43-47; “El juez de H. A. Murena” en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, pp. 87-93.

⁷³ ALCALDE, Ramón, “Teoría y práctica de un teatro argentino”, *op. cit.*, p. 2.

En un ensayo sobre *Contorno* Beatriz Sarlo analizaba cómo el “nosotros” presente en la revista no se definía en virtud de un ideario común, -como el formulado en los textos programáticos de las revistas de vanguardia-, sino por oposición a un “ellos”, y observa que este “ellos” -y como consecuencia también el “nosotros”- tenía una referencia variable y fluctuante en los textos: remitiendo mayoritariamente a los ensayistas del ‘ser nacional’, -especialmente a Martínez Estrada, Mallea y Murena-, pero también a la primera vanguardia representada en *Sur*, así como a las vanguardias jóvenes⁷⁴. Entre todos estos “frentes” contra los que *Contorno* combatía mediante “la forma ideológica del ajuste de cuentas”⁷⁵, como especifica Sarlo, uno de los objetivos fundamentales será hacer patente la diferencia con Murena, junto al que sólo unos meses antes habían colaborado en *Las ciento y una*:

Las modalidades de esta diferenciación son parte del programa mismo de la revista en lo que éste puede ser formulado como conjunto de rasgos comunes. Se produce, en primer lugar, un cambio en el tipo de discurso: de fundamentalmente interpretativo en el murenismo a voluntarísticamente explicativo en *Contorno*. (...) En segundo lugar, se trata de recolocar en una perspectiva histórica lo que en Murena aparece como la forma de la “peculiaridad” argentina⁷⁶.

A pesar de esta ruptura, operada fundamentalmente a partir del trabajo con categorías de carácter socioeconómico y político⁷⁷ y la remisión a un sustrato teórico sartreano, la presencia de Murena seguirá siendo perceptible en las páginas de la revista; esto es puesto de relieve por la utilización de un léxico y una retórica común, -en lo que respecta a la soledad, pecado, culpa, caída, etc-, indicios que, según Beatriz Sarlo, no tendrán sólo una significación formal⁷⁸. Además la influencia de Murena perdurará como catalizadora de una nueva forma de leer la literatura argentina, resaltando el papel central de autores hasta entonces relegados por la crítica, como es

⁷⁴ Vid. SARLO, Beatriz, “Los dos ojos de *Contorno*”, *Revista iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre de 1983, p. 798.

⁷⁵ Vid. *Id.*, p. 799.

⁷⁶ *Id.*, p. 800.

⁷⁷ “*Contorno* supera el murenismo invirtiendo sus términos: la verdad no está allá, en el origen, sino aquí, en la historia; pasa de la teleología a la causalidad, y en este movimiento vacilante, acechado de retrocesos y supervivencias, opera una de sus rupturas”. *Id.*, p. 802.

⁷⁸ Vid. *Id.*, p. 800. Esta misma autora en un trabajo más reciente afirmará: “Todavía a mediados de los años cincuenta, incluso aquellos que creían estar rompiendo de raíz con el ensayo pesimista y esencialista de Murena y Martínez Estrada, repiten, con fraseos no tan ajenos a los de estos dos autores como hubieran deseado, la pregunta sobre la ontológica incompletud americana”. SARLO, Beatriz, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001, pp. 90-91.

el caso de Roberto Arlt, Horacio Quiroga o el propio Martínez Estrada⁷⁹.

Precisamente esta nueva forma de enfrentarse a la literatura argentina y el “duro análisis crítico” de sus antecesores fue destacado por críticos como Emir Rodríguez Monegal como un gesto común y definitorio de una nueva generación en su clásico libro *El juicio de los parricidas*, dando pie al beligerante calificativo de “parricidas” –término que aludía a un concepto más amplio que Murena había desarrollado en uno de los ensayos fundamentales de su primer libro en torno a la figura de Poe (*Vid.* 2.3.3.)⁸⁰-. Este crítico se referirá a dicho grupo como “generación del 45”⁸¹, primando esta fecha por aludir al trasfondo político que condicionaría fuertemente la actitud de los intelectuales. En este sentido, hay que precisar que aunque a Murena fue visto como el valedor de un pensamiento sobre la realidad nacional desapegado de un historicismo objetivista y verificable –como el propugnado desde las páginas de *Contorno*-, no dejó de ejercer desde su creación ensayística y narrativa⁸² una sostenida reflexión sobre la situación concreta que

⁷⁹ A pesar de esta convergencia, las lecturas llevadas a cabo por Murena y *Contorno* son muy diferentes. Sarlo apunta al respecto: “Sin duda, hubo en *Contorno* algo más. La desacralización de la literatura por el modo en que habla de ella: un modo politizado, con una novedosa mezcla semántica y léxica”. *Id.* p. 91.

⁸⁰ Años más tarde el propio Murena incluiría en su obra *Ensayos sobre subversión* una reflexión sobre el sentido del carácter parricida que Rodríguez Monegal empleaba en su obra: “Este calificativo por demás prometedor, aunque en principio apuntase a la relación entre los nuevos literatos y sus predecesores, se extendía en verdad a la actitud de esta generación frente a la realidad entera. No por azar los parricidas surgieron a la luz con varios años de anticipación respecto a sus colegas temperamentales no-latinoamericanos, *angry young men, beatniks etc.*”. MURENA, Héctor: “Ser y no ser de la cultura latinoamericana”, en *Ensayos sobre subversión*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones La Torre, 1963, p. 61.

⁸¹ Al abordar la problemática de la filiación generacional de Murena, María Inés Lagos se refiere a dos clasificaciones de este periodo: la mencionada concepción de Rodríguez Monegal, que amalgama a los autores que comienzan a escribir en torno a 1940 y 1950 en una sola generación literaria, la de 1945, por ser ésta la fecha del acontecimiento generacional (*Vid.* LAGOS, María Inés, *H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: de líder revisionista a marginado*, *op. cit.*, p. 24); y la clasificación de Ángela Dellepiane “que distingue dos promociones, la de 1940, a cuyos miembros considera discípulos del 25, entre los que se destacan Ernesto Sábato y Julio Cortázar, y la de los ‘enojados’, es decir, los jóvenes revisionistas que surgen después de 1945”. *Id.* p. 25. (DELLEPIANE, Ángela, “La novela argentina de 1950 a 1965”, *Revista Iberoamericana*, n° 66, julio-diciembre de 1968, pp. 237-282). Con respecto a esta segunda clasificación, Lagos advertirá que Murena no terminaría de integrarse plenamente en ninguna de las dos generaciones, concluyendo: “Intentar definirlo mediante una etiqueta generacional impide ver la complejidad de su personalidad y de su obra”, *Id.* p. 25; afirmación con la que estamos plenamente de acuerdo.

⁸² La primera trilogía novelística de Murena “Historia de un día”, escrita entre 1955 y 1959, tiene como trasfondo histórico los años del peronismo. La reflexión sobre el periodo será especialmente relevante, como veremos, en su novela *Las leyes de la noche* (*Vid.* 3.4.2.). Algunos autores han señalado también la evocación a través de lo fantástico de Perón en la cuentística de Murena, como es el caso del relato “El coronel de caballería” (*Vid.* BORELLO, Rodolfo, A., *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1991, p. 189). En este mismo sentido, John King destacará el temprano relato aparecido en *Sur*, “Fragmentos de los anales secretos” (n° 169, noviembre de 1948, pp. 38-51), una parodia del gobierno peronista a través de un cruel y sangriento partido

atravesaba por aquellos años el país, como hace patente, por ejemplo, su crítica al peronismo. A este respecto, destaca un extenso ensayo “Notas sobre la crisis argentina”, publicado en *Sur* en 1957, que Murena no llegaría a incluir en ningún libro; en este texto escrito después del golpe de estado que derrocó a Perón, Murena partirá de la pregunta, “¿Desde hace cuánto tiempo está la Argentina en crisis?”⁸³, para continuar con una reflexión sobre las causas de la misma, apelando a aspectos de la realidad histórica del país, tras cuyo análisis descartará la posibilidad de circunscribir la culpabilidad a un determinado ámbito de la misma: ni la política, con sus esquemas reduccionistas que instauran un viciado sistema de drenaje de la culpa sistemáticamente aplicable a los otros⁸⁴; ni la economía –Murena se refiere al hecho de que Argentina era en esos momentos un país que contaba con uno de los niveles de vida más altos del mundo⁸⁵–; tampoco será un problema achacable a una determinada clase social, por lo que concluye: “Es, en consecuencia un problema común. Un problema de la comunidad, siento la tentación de decir. Pero sé que debo contenerme. Pues sé también que estamos justamente ante el problema de la *falta de comunidad*”⁸⁶. Murena remitía así a una temática que había abordado en *El pecado original de América*, pero desviándose en cierto modo de una interpretación metafísica sobre el origen –implícitamente evocado desde la pregunta con que arranca el ensayo–, para apegar su lectura a una intuición que parte de lo inmediato: “Nos comportamos como si cada uno fuese único y estuviera solo, con las desdichadas consecuencias que ello tiene cuando la situación no es tal”⁸⁷. El autor afirmará que la raíz de esta crisis es “espiritual”, no eludiendo la dificultad de dicho calificativo con el que busca designar algo que escapa a las categorías preestablecidas y volverá a reclamar, como ya hiciese en su primer libro de ensayos, la necesidad de poner en conexión esta crisis comunitaria con el resto de Sudamérica, alegando con cierta ironía: “la sudamericanización reciente de la Argentina es un fenómeno que ha causado la estupefacción de muchas personas respetables”⁸⁸.

En este texto Murena articulaba una novedosa reflexión sobre el peronismo, como

de fútbol, *Vid.* KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*, *op. cit.*, p. 184 [en nota].

⁸³ MURENA, Héctor, “Notas sobre la crisis argentina”, *Sur*, n° 248, septiembre-octubre de 1957, p. 1.

⁸⁴ *Vid. Id.*, p. 2.

⁸⁵ *Vid. Id.*, p. 5.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Id.*, p. 6.

⁸⁸ *Id.*, p. 10.

señalará Luis Thonis, por referirse a él “en términos que evitaban el maniqueísmo que abundó luego del golpe de estado. Por eso su crítica se vuelve en cierto modo más rotunda, por ejemplo, cuando subraya cómo el antiperonismo (...) alienta el peronismo en sus rasgos más discutibles”⁸⁹. La mirada de Murena sobre el peronismo es fuertemente crítica, viendo en él una de las manifestaciones más agudas de los males raigales de la sociedad argentina, -lo que denomina “la demoníaca religión del presente absoluto”-, que se plasmará en su “odio a la cultura, el silenciamiento de la historia, la liquidación de las reservas económicas, la incitación desenfrenada a las diversiones deportivas y de otras índoles”⁹⁰. Pero el autor advierte ya sobre el peligro de situarse ante el peronismo como momento aislable y evaluable en oposición absoluta al periodo oligárquico precedente, describiendo, como precisa Américo Cristófalo, “las rivalidades argentinas en el campo de una estructura de complementariedad y repeticiones”⁹¹; Murena además se referirá a cómo después de su desaparición, el peronismo seguirá vivo en una fanatización generalizada de lo político⁹² muy presente en las nuevas generaciones intelectuales, que subordinarán su labor creadora al imperativo del “compromiso”⁹³. Murena postulará, frente a ello, la necesidad de *una resistencia a la política*⁹⁴, compromiso con el no-compromiso, que lejos de ampararse en una postura escapist y apolítica, sea capaz de sobreponerse al forzoso y tiránico esquematismo de las militancias. La difícil mirada sobre lo político a la que apuntan fragmentariamente estas “notas”, -cuya vigencia se proyectará sobre las décadas siguientes con esa perturbadora capacidad de prospección que, a pesar suyo, caracterizan las intuiciones del autor-, será desarrollada desde una perspectiva ya no estrictamente argentina en obras como *Homo atomicus* o *Ensayos sobre subversión*.

⁸⁹ THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 39].

⁹⁰ *Id.*, p. 8.

⁹¹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 103. Este autor añade que para Murena: “la construcción histórica del peronismo obedece a un diálogo profundo –donde se mezclan humillación, rencor, venganza- con la oligarquía y en el que nadie y todos son culpables”, *Ibid.*

⁹² “El análisis de Murena, antes de los años 60, ya mostraba hasta qué punto los intelectuales antiperonistas habían sido vencidos, ganados por el peronismo: al fanatizar la política al mismo tiempo que se niega la cultura, se contribuye a perpetuarlo más”. THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, 2ª p. 17].

⁹³ Al final del artículo Murena cuestionará con tono amargo la nueva situación de los jóvenes autores –aunque no cita nombres, la alusión a *Contorno* es clara- después del golpe de estado de 1955, en un momento en que la coyuntura es aparentemente favorable: “La atmósfera politizada encuentra excelente esta prostitución, este sordo aniquilamiento de los mejores”. MURENA, Héctor, “Notas sobre la crisis argentina”, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ *Ibid.*

1.2.3. DIARIO PÚBLICO DE UN ENSAYISTA: “LOS PENÚLTIMOS DÍAS”

La ubicua posición de Murena en el medio intelectual argentino, su inquietante “no hacer lo que se esperaba que hiciese” terminó por distanciarle no sólo de los jóvenes “parricidas”, sino también de los prestigiosos medios, como *Sur* o *La Nación*, donde había participado activamente desde los años iniciales de su trayectoria. De hecho, a mediados de la década del sesenta, publicará la mayoría de sus trabajos en revistas del extranjero –como es el caso de *Les lettres Nouvelles* y *Cuadernos* (París), *Tempo presente* (Roma), *Humboldt* (Munich), *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca) y *Asomante* (Puerto Rico)⁹⁵. Por esos años pasará a desempeñar también una importante labor como asesor de la editorial venezolana Monte Ávila, en la que aparecerán sus últimas obras. Además de esta progresiva exterioridad con respecto a los ámbitos culturales argentinos, Murena, irá agudizando su perfil de “pensador no profesional por excelencia”⁹⁶, que desarrollará desde su propia reflexión ensayística, como ilustra el ideal ultranihilista, reivindicador de una radical independencia del intelectual (*Vid.* 3.2.2.).

La móvil posición interpretativa de Murena, que contribuyó a hacerle difícilmente asimilable para su contexto, le llevará en la última etapa de su creación a reorientar su proyecto intelectual mediante una profundización en el estudio de religiones y tradiciones de sabiduría antigua. Este último giro de su pensamiento, –que abordaremos en la última parte de nuestro trabajo–, coincidiendo con un marcado cambio en su novelística (*Vid.* 3.4.3.), y su poesía (*Vid.* 4.6.3.), fue observado por sus contemporáneos como un gesto de definitiva auto-marginación. Rodríguez Monegal lo formularía con una de sus liquidadoras sentencias: “De adalid y casi *Führer* de su generación, Murena ha pasado a ser ahora un poeta aislado hermético e incomunicado”⁹⁷. Un testimonio de Sebreli insiste en el mismo sentido: “El auge de Murena fue tan fulminante como fugaz. Pronto se perdió por extraños caminos, el budismo zen, el ocultismo, la filosofía irracionalista, donde ya no podíamos seguirlo. Murió tempranamente casi en un suicidio, olvidado y aun rechazado por quienes nos habíamos congregado a su alrededor en los años cincuenta”⁹⁸.

⁹⁵ Murena publicó además regularmente en: *Realidad* (Buenos Aires); *Marcha* (Montevideo); *Nova* (La Paz); *Mito* (Bogotá); *New World Writing* y *Odissey* (Nueva York); *Comunita*. (Milán); *Il Caffè*, *L'Aprodo Letterario* y *Il punto della Settimana* (Roma).

⁹⁶ *Vid.* REVOL, Enrique L., “La metáfora y lo sagrado”, *Lingua Nostra*, n° 3, 1974, p. 3.

⁹⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “El caso Murena”, en *El juicio de los parricidas: La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 97.

⁹⁸ SEBRELI, Juan José, *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, op. cit., p. 94.

Pero a pesar de la incapacidad -en gran medida voluntaria- para integrarse de forma estable en grupos y facciones, de su individualismo incómodo que muchos veían como una particular forma de “marginalidad misantrópica”, habría indicios que apuntarían a un posible reverso de dicha “soledad”: testimonios que dan cuenta de numerosos intercambios intelectuales con escritores y creadores contemporáneos de diversos ámbitos. Ejemplos de ello son el emotivo prólogo que Francisco Ayala escribiera póstumamente para la edición española de *La metáfora y lo sagrado*⁹⁹, el artículo-homenaje donde Raimundo Lida cita fragmentos de su rica correspondencia con el autor¹⁰⁰, o el bello y conmovedor poema que su gran amigo, el poeta Alberto Girri¹⁰¹ escribiera a su muerte. Podría destacarse también el estrecho vínculo que le uniría a escritores argentinos como Jorge Andrés Paita, Norberto Silvetti Paz, Ángel Boromini, Aldo Prior, Juan Cruz -entre muchos otros- y fuera del ámbito nacional sus contactos y amistad con autores como Elémire Zolla, Octavio Paz, o Severo Sarduy. Dichas relaciones cristalizaron en diversos proyectos editoriales, traducciones, colaboraciones en publicaciones periódicas, generando un intercambio intelectual alternativo a los cauces establecidos¹⁰².

Para concluir esta aproximación a la figura de Murena desde su contexto intelectual, regresaremos brevemente al punto de partida: esa tempranísima y singular intervención en las páginas de *Sur*—el autor contaba con apenas veinticinco años- que bajo el título “Los penúltimos días” recogía observaciones diarias sobre los más variados asuntos; una intervención que por su carácter de exasperada opinión sin mediaciones sobre lo circundante supuso una “violenta novedad” en las páginas de la prestigiosa revista. En este diario público¹⁰³ -y Murena advertía que “Todo verdadero diario se escribe con decisión de criminal y con íntima voluntad de santo”¹⁰⁴-

⁹⁹ AYALA, Francisco, “Prólogo”, en MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, pp. 9-17.

¹⁰⁰ LIDA, Raimundo, “Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas”, *Eco*, n° 183, 1977, pp. 24-32. También en *La Anunciación*, Buenos Aires, n° 1, 1989, pp. 86-92.

¹⁰¹ GIRRI, Alberto, “Toda la cuestión”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio, 1975, p. 1. También es significativo el texto, “H. A. M.” (en *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1983, pp. 208-209).

¹⁰² Quizá uno de los testimonios más exactos de esta forma *esotérica* de intervención en el medio sean los diálogos radiofónicos que sostuvo con D. J. Vogelmann, traductor y especialista en religiones orientales, a inicios de la década de los setenta, recogidos póstumamente por Sara Gallardo, mujer de Murena, en el volumen *El secreto claro* (*Vid.* 4.5.).

¹⁰³ Liliana Weinberg establecerá una cercanía entre la naturaleza ensayística y el diario: “En este caso, se trata del escritor, quien inmerso en su realidad y su tiempo no puede distanciarse de los hechos, condenado metafóricamente a escribir un ‘diario’ -y nunca una memoria, que es la que permite dar sentido a las instantáneas de una vida-”. WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁰⁴ MURENA, Héctor: “Los penúltimos días”, *Sur*, n° 175, 1948, p. 61.

se sintetizaban de forma sorprendentemente madura muchas de las tensiones que movilizarían su trayectoria posterior: una escritura que se deslizaba en un paradójico límite entre lo público y lo privado¹⁰⁵; entre la subjetividad taxativa y una objetividad que se autocuestiona; entre la cadencia del monólogo y el crudo ensamblaje de las temáticas más diversas –un juicio sobre el peronismo, la reseña del último libro leído, comentarios de exposiciones, películas, o una observación metafísica sobre hábitos cotidianos-. La propia revista se hizo eco de algunas de las respuestas y puntualizaciones de los lectores¹⁰⁶; el tono asertivo e irreverente comenzaba a resultar intolerable. Pero Murena no estaba dispuesto a elidir los peligros derivados de lo que constituirá el profundo fundamento de su labor intelectual: “el intento de pensar por sí”, un intento que define su labor ensayística y que le llevaría a afirmar en uno de sus *penúltimos días*: “hay que correr el riesgo hasta el máximo; es la única forma de saldar las grandes deudas; es asimismo la única forma de contraer las tan enaltecidas deudas insoportables”¹⁰⁷.

¹⁰⁵ En el inicio de su “diario” Murena declara que sus observaciones se dirigirán “a la consideración de los acontecimientos públicos más que a la de los privados, con la convicción de que todos somos igualmente responsables por todo lo que ocurre”. *Ibid.*

¹⁰⁶ *Vid.* OCAMPO, Victoria, “Antepenúltimos días”, *Sur*, n° 176, 1948, pp. 98-99; RÍOS PATRON, José Luis, “Contestación a Murena”, *Sur*, n° 179, 1948, pp. 90-91; SAGLIO, Neli, “Para H. A. Murena en cualquiera de sus días”, *Sur*, n° 181, pp. 102-103; GARCÍA PINTO, Julio, “Otro veto de Murena”, *Sur*, n° 183, 1948, pp. 75-76; TISCORNIA, Eduardo, “A Murena”, *Id.*, pp. 76-77.

¹⁰⁷ MURENA, Héctor: “Los penúltimos días”, *Sur*, n° 175, 1948, p. 68.

1.3. EL LUGAR MÓVIL DE LOS GÉNEROS EN LA OBRA DE HÉCTOR A. MURENA

Apuntábamos en la introducción a este trabajo que una de las mayores dificultades a la hora de abordar la obra de Murena es su *diversidad*. Este rasgo, que debe ser entendido de forma compleja, se hace evidente en una primera aproximación a la bibliografía del autor, al constatar cómo desde sus inicios y a lo largo de su trayectoria, su obra recorrerá prácticamente todos los géneros literarios. La naturaleza plural de esta creación que no se limitará a lo genérico, sino que se hará patente en constantes transformaciones estilísticas, temáticas, conceptuales etc., estará siempre pendiente de su reverso: la necesidad de concebir la obra mureniana como un todo, una totalidad tensional sólo aprehensible desde una lectura fiel a sus inflexiones, rupturas y confluencias.

En este sentido, aunque nuestra aproximación vaya particularmente dirigida al ensayo, no podremos dejar de afrontar la transversalidad exigida por la propia escritura de Murena. Para ello será necesario contemplar la naturaleza ensayística desde una perspectiva transgenérica, viendo en ella no sólo una codificación específica de determinadas obras del autor, sino el marco general de un intenso diálogo entre literatura y pensamiento, un diálogo que tendrá como consecuencia el hecho de que, en última instancia, toda su obra pueda ser entendida como un ensayo global y fragmentario, capaz de asumir las contradicciones, las reiteraciones entre cada uno de sus segmentos genéricos. Dicha perspectiva nos llevará a buscar en la creación de Murena una nueva forma de legibilidad de lo ensayístico y de su relación con el resto de formas de escritura¹⁰⁸. A pesar de que la exploración sobre este aspecto resulta el eje central de nuestra investigación –por lo que será desarrollada en relación al puntual análisis de sus obras–, en las páginas que siguen abordaremos brevemente y a modo de cartografía previa, una reflexión sobre las implicaciones de ese movedizo *lugar* de los géneros en la obra del autor argentino.

Américo Cristóbal cerraba un trabajo sobre el ensayo de Murena con la siguiente hipótesis:

Las posibles vinculaciones entre aspectos ensayísticos que hemos considerado, con su narrativa y su obra poética, podrían ser leídos en dos sentidos: como réplicas a una concepción existencialista del intelectual; o como una expresión de una tradición intelectual argentina en la cual nombres como los de Leopoldo

¹⁰⁸ Lo que implica no sólo atender a la dificultad teórica consustancial a la idea de “género” como criterio clasificatorio y teórico, sino, tratándose del ensayo, a su adscripción cuestionadora respecto al estatuto de lo “literario”. Para una contextualización de esta oposición “literario-no literario” en el marco de una reflexión teórica de los géneros, *Vid.* GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, Consejo de investigaciones científicas, 1994, pp. 131-132.

Lugones, Ezequiel Martínez Estrada, Jorge Luis Borges, David Viñas y otros, constituyen una constelación y un ejemplo contundente de modalidades peculiares de hacer interactuar los discursos hacia un objetivo: la afirmación de una verdad¹⁰⁹.

La tradición aludida por este crítico, -que podría hacerse extensible en el ámbito hispanoamericano a la obra de importantes autores como José Lezama Lima, u Octavio Paz-, no respondería tanto a la peculiaridad de que sus escritos recorran varios géneros, como a la excepcional imbricación entre ellos en pos de lo que podría ser considerado como la articulación de un personal sistema de pensamiento literario. Y es precisamente esta complejidad, la que entraría en confrontación con cierta mirada crítica, filológica, sesgada por rémoras de esa concepción existencial, -casi determinista- del escritor a la que se refiere Cristófalo, para la que un autor sin una vocación genérica definida y predominante resulta excepcionalmente problemático, optando por referirse de manera parcial al novelista, al poeta, al dramaturgo. En relación a estos autores, el género, si bien sigue siendo una categoría hermenéuticamente productiva en lo que respecta a una especificidad expresiva, no deja de resultar una restricción limitadora para el acercamiento plural y flexible que desde su propia naturaleza estarían reivindicando sus obras.

En el caso de Murena, la crítica osciló siempre en la valoración de su poesía, su narración, su ensayo, revelando explícita o implícitamente una tendencia a determinar cuál fuera el “verdadero” género de su creación. El propio autor enfrentaría dicho interrogante en varios momentos de su trayectoria, -principalmente en su última etapa, como pone de relieve su reflexión en *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (Vid. 4.3.) o *La metáfora y lo sagrado* (Vid. 4.4.)-.

En una entrevista publicada en *La Nación* en 1971 bajo el título “Murena: la vida como metáfora”¹¹⁰, -posiblemente un ensayo escrito por él mismo en forma de preguntas y respuestas-, ante la cuestión sobre cuál de los diversos géneros frecuentados por su escritura le parecía el más idóneo para indagar en la realidad, Murena no duda en responder: “la poesía”; para argumentar esta rotunda afirmación, el autor expone ideas similares a las desarrolladas en su última ensayística, insistiendo en la centralidad de lo metafórico como la forma más exacta de representar lo humano. La experiencia poética, encardinada entre lo vital y lo trascendente, funda un sentido de realidad y por ello se ofrece en sí como conocimiento previo y más certero, -Murena recuerda el verso de Hölderlin: “Poéticamente habita el hombre sobre la tierra”-. En su argumentación el autor argentino terminará por defender el *realismo* de la poesía frente al de géneros como la novela o disciplinas como la sociología, respondiendo así a las críticas que

¹⁰⁹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 121.

¹¹⁰ “Murena: la vida como metáfora”, *La Nación*, 16 de mayo de 1971.

desde los inicios de su trayectoria habían achacado una falta de objetividad, de verificabilidad a su pensamiento:

¿qué forma más perfecta de indagar la realidad (...) que fundándola poéticamente? Conocer es hacer. La narración, la filosofía, la sociología, son un “olvido” parcial de esta verdad. Son una búsqueda desde el exterior de lo que ya se conoce interiormente, aunque se “simule” no conocerlo. Tal simulación de no saber es lo que hace posible los infinitos sistemas, las infinitas novelas, las infinitas teorías, que siempre pueden ser resumidas en un verso¹¹¹.

Esta predominante tensión hacia lo poético, que se hará cada vez más patente en su obra, llevándole a declarar en otra entrevista: “Escribo prosa con la vergüenza de no escribir poesía, escribo poesía, intolerable vergüenza de no escribir música, de estar tan vencido”¹¹², no será privativo de un determinado género literario:

P.: Con tal concepción de la poesía ¿cómo explica su práctica habitual de prosa, de la narración, del ensayo?

R.: Creo justamente que sí no se desatiende esa noción de la poesía cualquier modo de escritura, resulta lícito. (...) Pero el no desatender esa noción de poesía de la que hablábamos consiste precisamente en retrotraer el género que uno elija hacia la poesía¹¹³.

La escritura entendida como “fidelidad a una visión poética”, hará que algunas aproximaciones críticas se refieran al lugar nuclear de sus poemas. En una evocación de su figura, Alberto Girri, llegaría a sintetizar la trayectoria de Murena como:

el Verbo que en el interior es pensamiento, y en lo exterior es palabra, perseguido en novelas que recorren todas las gamas de lo humano, desde el realismo existencial y lírico hasta la apetencia por lo grotesco y demoníaco, y en los ensayos esclarecedores y proféticos sobre nuestra América, sobre el sentido y lo sagrado del arte, y en poemas -lo más profundo, creo yo de la vocación de Murena- obsesionados con la búsqueda de la realidad real, esa que acaso se aposenta en el éxtasis de lo inefable¹¹⁴.

También es significativa en este sentido la valoración de José Olivio Jiménez, cuando afirma:

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² En “Murena o las alegrías del pesimismo”, (entrevista a Murena por Fabio Gómez), *Zona Franca*, n° 51, noviembre de 1967, p. 41.

¹¹³ “Murena: la vida como metáfora”, *La Nación*, 16 de mayo de 1971.

¹¹⁴ GIRRI, Alberto, *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el autor*, (Estudio preliminar de Horacio Castillo), Buenos Aires, Editorial Celta, 1983, p. 208.

No es de extrañar que este escritor de tantos ensayos y novelas llegue a quedar, por sobre toda otra estimación, como lo que en verdad fue: un inquietante y personal poeta. Un poeta que pudo hablarnos, y cada vez con mayor claridad, un entrecortado pero firme lenguaje de las postrimerías¹¹⁵.

En relación a ese polo gravitacional que representa lo poético, el ensayo asumirá en la obra de Murena otro tipo de centralidad, una centralidad paradójicamente periférica, donde, a modo de un diario intelectual, una “autobiografía mental”, se registrarán los desplazamientos, las metamorfosis de un pensar concebido como constante reescritura, en una deriva que, por su obstinado no cristalizar, se vislumbra como la única forma de mantenerse fiel a esa intuición primigenia que el autor siempre reconoció como poética.

Murena se refirió en varias ocasiones a sus ensayos como “metáforas” o “mitos”; en el texto anteriormente referido, “La vida como metáfora”, precisaba que: “El ensayo debe convertirse entonces en una metáfora que establezca la esencia de la materia de la que se ocupa, en lugar del caprichoso descuartizamiento racional del conjunto muerto que suele entregarnos bajo ese nombre”¹¹⁶. De esta manera se pronunciaba contra el carácter cientifista y analítico de un ensayo cada vez más condicionado por el auge de disciplinas de un marcado cuño académico, como la nueva sociología. Años antes, en otra entrevista aparecida en *La Nación* a raíz del premio concedido a su segundo libro de ensayos, *Homo atomicus*, el autor se refería a la naturaleza ensayística en los siguientes términos:

-¿Cómo definiría usted el ensayo, Murena?

-Diría que el ensayo, en general, es la vacilación afortunada de la cultura.

-¿Por qué?

-Aclaro. El ensayo es la cultura que se detiene para reflexionar sobre su camino, para encaminarse... (...)

-¿Cuál sería hoy la misión del ensayo?

-Promover una inseguridad radical. El ensayo debe hoy volverse contra todas las falsas certidumbres que han terminado por usurpar el puesto de la cultura. Es preciso empujar al prójimo a la aceptación de ese desamparo, que constituye la única posibilidad de un eventual reencaminamiento¹¹⁷.

La duda, el tanteo, incluso la posibilidad de error serán esgrimidos por esta concepción del ensayo que se propugna frente a un ideal de conocimiento hiperracional consolidado a lo largo de la modernidad en los avatares del iluminismo y que llevará pareja la instrumentalización de todo fenómeno cultural. Murena, en diálogo con los autores de la escuela de Frankfurt (*Vid.*

¹¹⁵ JIMÉNEZ, José Olivio, “Necrología: H. A. Murena (1923-1975)”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 95, 1976, p. 278.

¹¹⁶ “Murena: la vida como metáfora”, *La Nación*, 16 de mayo de 1971.

¹¹⁷ “El ensayo según Murena”, *La Nación*, 29 de julio de 1962.

3.1.), abogará por entender la cultura fundamentalmente como mediación, como reivindicación de las distancias amenazadas por las imposiciones de la nueva sociedad de masas –visión que le ubicaría entre los “apocalípticos”, según la conocida oposición de Umberto Eco-. Para ello recurrirá tanto al predominio de lo metafórico -que en su capacidad de traslado se muestra, en palabras de Girri, “como intermediaria entre el mundo de la inmediatez y el de la espiritualidad liberadora”-, como a un desarrollo conceptual, donde no resolviendo las tensiones se busca una apertura de lo pensado –en un sentido próximo a Adorno-, o a un no posicionamiento ideológico que se concretará en el perfil descompromisivo del intelectual del límite: el ultranihilista (*Vid.* 3.2.2.).

En la utilización de la imagen del extravío, del titubeo necesario en la labor intelectual, Murena se acercará a formulaciones más contemporáneas sobre el pensamiento metafórico, como la enunciada por Hans Blumenberg:

La cultura consiste en el hallazgo y la disposición, la descripción y el encarecimiento, la revalorización y la recompensación de los rodeos. (...) Los rodeos son lo que dan a la cultura la función de humanizar la vida. El supuesto “arte vital” de los caminos más cortos es barbarie a través de la consecuencia de sus exclusiones¹¹⁸.

Aunque por su propia naturaleza lo ensayístico encarnará más vivamente esta noción, el hecho de que Murena no desatendiera en ningún momento de su trayectoria la escritura de poesía, narración o ensayo, -como si de una composición premeditadamente polifónica se tratase- hace que esta diversidad se establezca en sí misma como una forma de mediación, entendiendo los géneros como rodeos en torno a un centro que queda siempre por ser reencontrado.

Si, en cierto modo, la poesía ocupa este lugar central y el ensayo encarna en su continuo desalojo un trayecto que, sin ser previsible, termina siendo circular, Murena entenderá la narración, -particularmente la novela-, como una escritura abierta a un proceso de progresiva experimentación. La marcada diferencia entre sus dos ciclos novelísticos, la trilogía “Historia de un día” y el inacabado “El sueño de la razón”, en su remitir a códigos representativos muy diferenciados -la exacerbación del código realista mediante lo existencial, frente a la exploración en los límites de lo grotesco de sus últimas novelas (*Vid.* 3.4.)-, parecería responder al esquema de una linealidad invertida, un movimiento especular de involución novelística que, en su tendencia destructiva hacia lo originario, se opondrá dialécticamente a la búsqueda emprendida en la misma dirección por la querencia unitiva de lo poético.

Además de la tensión suscitada por esta compleja articulación “plurigenérica”, en la

¹¹⁸ BLUMENBERG, Hans, *La inquietud que atraviesa el río*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 108.

que cada forma de escritura es expuesta a tensiones que cuestionan su concepción tradicional, cabría la posibilidad de detectar líneas de diálogo entre los diversos géneros, vías de interacción, que constituyen quizás el territorio más fructífero para nuevas interpretaciones de la obra de Murena¹¹⁹.

Ya el libro con que se inicia su trayectoria *Primer testamento*, aunque incluido generalmente entre su narrativa como un relato o novela breve, por su constitución alegórica –de claras reminiscencias goethianas– se acercará tanto al género poético como a un esbozo de pensamiento mítico (*Vid.* 3.4.1). Este cruce genérico será reproducido en gran medida por la fuerte conexión entre sus primeros libros de poemas y su obra ensayística inicial, *El pecado original de América* (*Vid.* 2.1.3.), así como entre ésta y las novelas de “Historia de un día”, en cierto sentido contaminadas por lo ensayístico (*Vid.* 3.4.2.). Pero quizá la interacción más intensa se produzca al final de su trayectoria, no en la remisión a una temática común, –como es el caso de la problemática americanista en sus primeras obras–, sino en un complejo diálogo perpetrado desde una diferencia extrema –la que media entre la visión personalmente trascendente de su último ensayo, el silenciamiento de su poesía, y el lenguaje de lo corporal y escatológico de sus novelas (*Vid.* 4.6.1.)–.

Desde esta perspectiva genérica, resultarán altamente significativos aquellos escritos de Murena que no terminan de encajar en las categorías tradicionales, como es el caso de ese peculiarísimo libro, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, que podría catalogarse tanto como un conjunto de poemas, un ensayo intermitente, o una narración que, a partir del juego autobiográfico, remite al modelo novelístico de *Pálido Fuego* de Nabokov (*Vid.* 4.3.1.). También los soportes alternativos al libro conllevarán una reflexión sobre lo genérico, como es el caso de la serie de observaciones que bajo el título “Los penúltimos días” aparecía mensualmente en *Sur*, –una especie de diario a la vez personal y público que podría ser considerado un antecedente pretecnológico de formatos como el blog (*Vid.* 1.2.3.)–, o esa muestra de ensayismo oral que constituyen los diálogos radiofónicos entre Murena y D. J. Vogelmann recogidos en el volumen

¹¹⁹ Como ya apuntábamos en el análisis de la recepción de la obra de Murena (*Vid.* 1.1.), además de la monografía de María Inés Lagos sobre el autor, –donde se establece una conexión entre sus libros de ensayos iniciales y su novelística–, existen artículos y ensayos que abordan desde esta perspectiva integradora el diálogo entre los diversos géneros de la obra de Murena; en este sentido podríamos destacar los trabajos de Luis Thonis, (*Vid.* “El fuego inconsumible”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985, pp. 43-64.) y María Rosa Lojo (*Vid.* “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena” en *Crítica literaria de la literatura de Latinoamérica*, Siglo XX, III, Simposio internacional de Literatura, Juana Alcira Arancibia ed., Buenos Aires, Ocruxaves, 1990, pp.33-46.). También sobre la compleja relación entre *La metáfora y lo sagrado* y sus últimas novelas, *Vid.* LEWALD, Herald Ernest: “La crisis de la razón en el pensamiento de H. A. Murena”, *Los ensayistas*, n° 6-7, 1979, pp. 31-37 y LÓPEZ PARADA, Esperanza, “Entre las ruinas de la biblioteca”, en *Una Mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los Márgenes*, Frankfurt, Iberoamericana. Vervuert Verlag, 1999, pp. 192-195.

El secreto claro (Vid. 4.5.).

Para concluir, aún cabría la posibilidad de contemplar, tal como señalábamos al inicio de este apartado, la diversidad genérica de la obra mureniana desde su reverso: una modulación única, una peculiaridad en el lenguaje, que por encima de cualquier especificidad expresiva y desafiando toda descripción analítica, es reconocible como estilo. En una evocación de la figura de Murena, Raimundo Lida lo recordaba: “revolviendo, sin anularlas, sus paradojas, la cara y cruz de sus obsesiones. Las voces alternas de su monólogo”¹²⁰. Miguel Enguídanos escribía: “Pero también es verdad que entre los versos, los ensayos, el teatro, los cuentos y las novelas de Murena no hay límites demasiado precisos. Son, por encima de todo, antes que poesía, ensayo, teatro o novela, la *voz* de un hombre, de un auténtico y personalísimo escritor”¹²¹. Un monólogo a varias voces, una voz que sigue diciéndose en la diversidad callada de la escritura, quizá ésa sea la definición última del género a la que nos retrotrae en su conjunto la obra de Murena.

¹²⁰ LIDA, Raimundo, “Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas”, *Eco*, n° 183, 1977, p. 31. También en *La Anunciación*, Buenos Aires, n° 1, 1989, p. 91.

¹²¹ ENGUÍDANOS, Miguel, “La voz de H. A. Murena”, *Revista Hispánica Moderna*, año XXV, n° 4, p. 329.

2. ENSAYO Y AMÉRICA: ¿DESDE DÓNDE SE PIENSA?

2. ENSAYO Y AMÉRICA: ¿DESDE DÓNDE SE PIENSA?

2.1. HÉCTOR A. MURENA Y SU PARTICULAR FORMULACIÓN DE “NUESTRA AMÉRICA ES UN ENSAYO”

2.1.1. PROLEGÓMENOS A UN INTERROGANTE QUE NO CESA

Si tratásemos de localizar el inicio de la práctica ensayística de Murena, asumiendo que cualquier comienzo es de por sí un momento extremadamente crítico y hasta cierto punto inaprensible, no deberíamos referirnos tanto a un criterio cronológico, -que apuntaría sin duda a los primeros y, no por ello, más *primitivos* escritos del autor-, como al momento originario que impulsa subterráneamente el desarrollo de todo su pensamiento. Este principio nos remite a una serie de interrogantes que reaparecerán a lo largo de la obra de Murena bajo diversas formulaciones. En un libro tardío, *La cárcel de la mente* (1971), libro que el autor consideraba una “autobiografía mental”, escribía:

¿Por qué nací aquí? ¿Qué es este lugar? ¿Qué es América?: tales las preguntas primordiales que la mente no puede dejar de plantearse. Se trata naturalmente de dos fundamentales preguntas metafísicas que han asediado al hombre desde que existe: ¿Por qué nací? ¿Qué es el mundo? En América vuelven a brotar con urgencia porque el hombre en busca de su identidad ante un mundo en bruto se siente puesto en cuestión de forma radical¹.

Murena señalaba así como detonante de su vida especulativa una perturbación producida por la propia condición americana, un cuestionamiento cuya especificidad representa ya en sí misma un enigma. Liliana Weinberg definirá el vínculo entre todo ensayista y su escritura con las siguientes palabras: “El ensayo es compromiso del que lo escribe con su propio estar en el mundo: con su identidad y con el espacio y el tiempo en que interpreta o lee el mundo por la mediación de la escritura”². A la luz de esta generalización, las preguntas de Murena podrían entenderse como una actualización crítica del compromiso referido por esta autora: si el ensayista procede desde la propia experiencia a la interpretación del mundo, en América, habría

¹ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 13.

² WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 11.

que retrotraerse a un cuestionamiento anterior: ¿Cuál es la *propia* experiencia a partir de la que interrogar mi mundo?, más aún, ¿Cuál es *mi* mundo?

Ya en el prólogo a su primera obra ensayística, *El pecado original de América* (1954), Murena asociaba estos interrogantes a una trama marcada por el extrañamiento geográfico-cultural y afirmaba sobre sus ensayos: “son, si se quiere, los mitos que me forjé para explicarme el juego de las fuerzas humanas y sobrehumanas que hacen que este trozo de orbe llamado América milagrosamente ande y que su andar sea a la vez tan extraño y tan dificultoso”³. Este planteamiento derivado de una experiencia individual, casi biográfica⁴ por la que el yo ensayístico se posiciona frente a su escritura en la necesidad de una mitología originaria, remite a su vez a un contexto intelectual más amplio, aquel que queda sintetizado en la compleja categoría de “ensayo americanista”. Dicha denominación antes que de una tipología ensayística, –la del ensayo de identidad nacional, texto extraño, híbrido, cruce de prosa moralista, filosofía de la historia, confesión...–, nos habla de una consustancialidad entre los términos que la constituyen: América como territorio que agudiza las condiciones propias de la escritura ensayística y el ensayo como género idóneo para asumir la *dificultad* –tan estimulante para Lezama– de lo americano. Quizá una de las mejores reflexiones sobre esta simbiosis sea “Nuestra América es un ensayo” de Arciniegas, donde, bajo este sugerente título de resonancias martinianas, se encarna discursivamente la *realidad* de una “América ensayística”⁵.

Arciniegas comienza su texto con una pregunta que nos remonta al inicio historizable del ensayo en el nuevo mundo:

¿Por qué la predilección por el ensayo –como género literario– en nuestra América? Ensayos se han escrito entre nosotros desde los primeros encuentros del blanco con el indio, en pleno siglo XVI, unos cuantos

³ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 19. Años más tarde y en un contexto diferente, este autor volverá a pronunciarse de modo similar sobre la perturbación que produce el origen americano: “Nacer en estos países puede llevar a la perplejidad y también a la reflexión. ¿Por qué se ha nacido en un país así? ¿Por qué debe uno preocuparse por haber nacido en un país determinado?”. MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 29.

⁴ Murena hará una referencia aún más directa a este condicionamiento autobiográfico en el prólogo a la segunda edición de *El pecado original de América*: “Y más claro me resulta todo si considero que, por ser americano de primera generación, el estupor inicial de abrir los ojos ante un panorama ajeno a mi sangre no deja de repetirse día tras día. América es una presencia en mí en la medida en que soy americano, pero acaso aun más en la medida en que no lo soy”. MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 9.

⁵ “Arciniegas lleva a cabo varias operaciones: por una parte, ensaya sobre el ensayo, tematiza el mismo género desde el cual escribe –ensayo sobre, ensayo en, ensayo desde, ensayo por– y al mismo tiempo convierte a ‘Nuestra América’ en ensayo”. WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, op. cit., p. 88.

años antes de que naciera Montaigne. Sorprende a primera vista, esta anticipación, cuando hay otros géneros literarios que sólo aparecen en América tardíamente⁶.

La temprana aclimatación del ensayo en el nuevo continente y su desarrollo en su dimensión más literaria, -como subraya Arciniegas-, pueden interpretarse de acuerdo a una determinada coyuntura histórico-cultural. Miguel Gomes en un apartado de su estudio sobre los géneros en Hispanoamérica titulado “El género que vino con la modernidad”, comenta así las circunstancias que explicarían este precoz florecimiento del ensayo americano:

La posición del ensayo en la América hispana es privilegiada si se la compara con la del ensayo en Europa. En el “viejo” continente es el más joven de los grandes géneros, ya que su práctica formal y su teoría datan, si no de Montaigne, de la recepción admirativa, imitativa o polémica de su obra. Para los americanos, en cambio, constituye el primer género mayor no recibido a través de la cultura colonial⁷.

La “juventud” del género ensayístico –su ligero bagaje de autoridades-, se corresponde bien con el vigor de un continente que según la mentalidad occidental “empieza” tras la conquista, pero además establece una distancia subversiva con respecto al dominio cultural de la metrópoli. El ensayo en España, como nos recuerda Gomes, no logra una verdadera solidez y una aceptación generalizada hasta el siglo XIX, por lo que en América se tomará la influencia directamente del modelo francés y en concreto de la decisiva figura de Montaigne⁸. Además de esta justificación histórica y contextual, sería posible proponer una lectura que fuese más allá a la hora de explicar esa predilección por el ensayo a la que apuntaba Arciniegas. Él mismo, en su citado meta-ensayo, sugiere: “América surge en el mundo, con su geografía y sus hombres, como un problema. (...) América es ya en sí, un problema, un ensayo de nuevo mundo, algo que tienta, provoca, desafía la inteligencia”⁹. Con estas palabras el autor colombiano atribuye a América las ideas de desafío, provocación, novedad, rasgos que caracterizarán a la escritura ensayística. Nada más natural entonces que el ejercicio de un género capaz de encarnar miméticamente el vívido conflicto

⁶ ARCINIEGAS, Germán, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos*, París, n° 73, junio de 1963, p. 9. Este texto es una reconstrucción de una conferencia dictada por el autor con motivo de la entrega de los premios del certamen de ensayo organizado por la propia revista *Cuadernos*.

⁷ GOMES, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Navarra, EUNSA, 1999, p. 114.

⁸ Miguel Gomes ilustra la preeminencia de la influencia francesa sobre el ensayo americano con el siguiente ejemplo: “el primer clásico del ensayo hispanoamericano, Domingo Faustino Sarmiento, hacia 1851, aunque no nombre a Montaigne, lo parafrasea a quemarropa; si para el francés la escritura es ‘puramente un ensayo de mis facultades naturales’, para el argentino el *Facundo* es ‘ensayo y revelación para mí mismo de mis ideas’”. *Ibid.*

⁹ ARCINIEGAS, Germán, “Nuestra América es un ensayo”, *op. cit.*, p. 9.

que afronta un territorio que tras ser re-bautizado desde occidente no dejará de cuestionarse su propia identidad y su consistencia como entidad histórica¹⁰. Arciniegas refuerza la idea de la consustancialidad con una llamativa imagen, variación sobre la metáfora híbrida de la escritura ensayística: “en el siglo XVI, el inca Garcilaso de la Vega, en quien el mestizaje ilustrado alcanza proyecciones casi fabulosas, es un hombre-ensayo”¹¹. Ese fascinante “centauro” renacentista, representará un momento de gran tensión identitaria, alzándose como una figura en sí ensayística, antecesor en el continente de muchos otros hombres-ensayo.

Arciniegas llama la atención sobre el escaso desarrollo de la biografía en América, omisión que resulta significativa en contraposición con la abundante producción ensayística, como si más que darse cuenta de la vida como relato lineal, sólo pudiera ofrecerse una auto-exploración por fragmentos, un continuo reasumirse como problema. Los géneros biográficos no son los únicos que entran en conflicto con el ensayo en América, el resto de los géneros mostrarán una fuerte interacción con esta forma de escritura, resultando en gran medida “contaminados” por ella: “Y aún la novela misma, entre nosotros, suele ser un ensayo disimulado”¹².

Al igual que en el caso de la biografía, la historia en América, relato imposible, encuentra su contrapartida en las instantáneas ensayísticas. Quizá una de la polaridades más productivas en el pensamiento hispanoamericano sea precisamente esa, la especular relación entre ensayo e historia. El sentido de lo histórico –condicionado desde la modernidad por pujantes teorías eurocéntricas, como las postuladas por Hegel– es puesto en crisis por la irrupción del nuevo continente, considerado súbitamente como “carente de historia”. ¿Cómo dar cuenta de esta insólita situación? ¿cuál es el relato capaz de albergar la no-historia de América? Cabría incluso la posibilidad de plantearse un causalismo invertido: por no ser constituida como relato, la historia americana ¿no correría el peligro de no llegar a acontecer? Esta problemática se encuentra en la base del pensamiento de autores como Ezequiel Martínez Estrada y Murena, como veremos con detenimiento en el próximo capítulo (*Vid.* 2.2.7.).

El ensayo, escritura de la inexactitud, estaría propiciando la expresión justa para una realidad que tantea en busca de respuestas acerca de su propia identidad¹³. Graciela Scheines, en su esclarecedor artículo “Fundar la patria en la escritura”, sobre el que volveremos más

¹⁰ Se leería aquí la irreverente sugerencia de que, incluso en el caso de que Montaigne no hubiese “creado” el ensayo, la propia realidad americana habría provocado ineludiblemente la cristalización de este género.

¹¹ *Id.*, p. 10.

¹² *Id.*, p. 16. Graciela Scheines, como veremos, desarrolla esta misma idea en el capítulo “*El ensayo en la novela y los borradores que no pasamos en limpio*” de su libro *Las metáforas del fracaso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992, pp. 122-124 (*Vid.* 2.2.7.).

¹³ Arciniegas subraya además una dimensión activa de lo ensayístico en la historia hispanoamericana –el ensayo

adelante, describe así el papel decisivo del ensayo como forma de otorgar sentido a lo americano al insertarlo en un enunciado alternativo al relato histórico:

El ensayo funda la patria, inventa el país, otorga identidad, dibuja el mapa del continente, instaura un orden, produce una trampa que organiza y atrapa las formas y las cosas, nos hace un lugar, nos inserta en un texto, nos convierte en protagonistas de una narración¹⁴.

2.1.2. ENTRE LA HISTORIA Y LA METÁFORA

Además de la historia, el lenguaje será otra de las formas de alteridad puesta en cuestión en América: se habla una lengua que, aunque común, busca erigirse como distancia, reconquistando así la más íntima diferencia en el seno de la mismidad impuesta. A este respecto Julieta Campos en su presentación al estudio sobre el ensayo de Liliana Weinberg se refiere a cómo en Martí, Rodó o Alfonso Reyes

hay una “forma de hablar” americana y cómo las palabras son signos que informan de una pertenencia y una escisión: de un asumirse desde la herida, el quiebre, la rotura, y de una aspiración a transitar, mediante esa palabra –soberana o vinculada a la acción- hacia lo colmado, lo inteligible, lo que tiene sentido¹⁵.

La preocupación por el lenguaje será una constante en el ensayo americanista desde el siglo XIX. Y lo será no sólo desde un punto de vista temático, sino como exigencia de una nueva forma de *expresión* afrontada por los autores en su propia escritura ensayística. Esta segunda vía de exploración, que se articula en pos de una mirada predominantemente literaria, alcanza un gran desarrollo en la década de los cincuenta, momento previo al auge generalizado del pensamiento social de cuño científico y de los discursos especializados. *El laberinto de la soledad* (1950), *El pecado original de América* (1954) y *La expresión americana* (1957) serán tres hitos fundamentales de esta vertiente. Publicadas de un modo casi consecutivo, estas obras, desde tradiciones nacionales muy diversas, dialogan de forma original con el pensamiento anterior, siendo a la vez que una interpretación “trans-estética” de América, una aguda reflexión sobre la modernidad. Desde un

como actante de la historia-, fundamentalmente en los momentos decisivos de su constitución identitaria: “la independencia de las antiguas colonias españolas fue el producto de la revolución –del ensayo, ¿por qué no decirlo?- y no originada por la guerra”. ARCINIEGAS, Germán, “Nuestra América es un ensayo”, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴ SCHEINES, Graciela, “Fundar la patria en la escritura (reflexiones sobre el ensayo en Iberoamérica)”, en VVAA., *El ensayo iberoamericano, perspectivas*, México, UNAM, 1995, p. 196.

¹⁵ WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, *op. cit.*, p. 12.

punto de vista cronológico las décadas de los cuarenta y los cincuenta representan un momento de inflexión con respecto a los años veinte y treinta, años de una intensa indagación intelectual en la propia identidad, que se resolverá en la mayoría de los casos con la reivindicación del mestizaje como rasgo esencial de lo americano. Irleamar Chiampi en su introducción a *La expresión americana*, se refiere a esta tendencia, recordando la importancia de las siguientes aportaciones:

Con los estudios de Fernando Ortiz sobre los procesos de transculturación, los de Reyes sobre la apertura de la “inteligencia americana” a las influencias, los de Mariano Picón Salas sobre la combinación de las formas europeas con las indígenas, los de Uslar Pietri sobre el proceso de aluvión de nuestro sistema literario o con la propuesta de Carpentier sobre lo real maravilloso americano, se dio el reconocimiento del mestizaje como nuestro signo cultural¹⁶.

El discurso americanista de los cuarenta y los cincuenta deberá plantearse una reorientación a partir de estas posiciones que parecían dejar zanjados los conflictos identitarios con la legitimación de una heterogeneidad constitutiva, proyectada desde cada realidad nacional hacia un reconocimiento universalista. Pero ¿cuáles serán las vías que emprenderá el ensayo a mediados de siglo en su incansable búsqueda de nuevas formas de auto-comprensión? En el caso de Lezama, esta reorientación supondrá llevar al extremo la opción del mestizaje mediante una visión ecléctica muy personal de América, -definida como “protoplasma incorporativo”-, y un concepto de lo universal redimensionado en virtud de un latinoamericanismo que incluiría incluso a EEUU, ese “otro” prefigurado como absoluto en el estadio fundacional del ensayo moderno –tanto en la demonización del enfoque calibanesco de Rodó, como en la idealización ultracivilizatoria de Sarmiento-¹⁷. Frente a la posibilidad de una historiografía más o menos subjetiva, Lezama sostiene, a través de la radical trama generada por su teoría de las eras imaginarias y la técnica del contrapunto, una mirada genuinamente ensayística, formulación enigmática refrendada por la sentencia que irradia desde el comienzo del texto, “sólo lo difícil es estimulante”, transitando en su atribución el complejo espacio de intersección entre América, el ensayo y el propio estilo del autor¹⁸. *El laberinto de la soledad*, compartiría con el proyecto

¹⁶ CHIAMPI, Irleamar, “La historia tejida por la imagen”, en LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 10.

¹⁷ En la concepción de Murena, al igual que en la de Lezama, Estados Unidos es contemplado como reverso indisoluble de Sudamérica: “Las formas de la vida norteamericana nos darán siempre demostraciones por el absurdo de las hipótesis que para América en general proponemos”. MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 198. “La morosidad de los de los latinoamericanos y el frenesí de los norteamericanos (...) representan por igual un desmentido, una aniquilación del tiempo. Lo que verdaderamente se ha practicado y se practica en Norteamérica –que es la que por su empuje material se ha visto lanzada más notoriamente a hacer una realidad de su espera, y a la que nosotros acabaremos por seguir en nuestro estilo- es una espacialización del tiempo”. *Id.* p. 49.

¹⁸ *Vid.* CHIAMPI, Irleamar, “La historia tejida por la imagen”, *op. cit.*, pp. 13-14.

de Lezama la pretensión de fraguar un discurso que linda con diversas disciplinas pero que se abre desde la plenitud de lo ensayístico a una óptica insubordinadamente literaria. El libro de Paz supone sin embargo un quiebre con respecto al optimismo de posiciones anteriores –referentes al mestizaje y al universalismo–, al adoptar una perspectiva existencial para analizar el devenir del ser mexicano a lo largo de su historia en torno a un concepto dialéctico como es la *soledad*, -trasunto psichistórico del desgarramiento cultural y espiritual dado con la violencia de la “fundación”, que seguiría vigente hasta la contemporaneidad-. *El pecado original de América* convergerá con el libro de Paz tanto en su talante particularmente existencialista, -reconocible en el pesimismo que sugieren los títulos de ambas obras-, como en el énfasis en la idea de una fractura originaria y en la denuncia de los mecanismos con que se busca encubrir dicha situación espuria (*Vid.* 2.3.4.).

Por otro lado, este libro de Murena se aproximará a *La expresión americana* (*Vid.* 2.3.2.), en una concepción que se quiere global sobre América, y que elige los perfiles más oscuros y diabólicos de un malditismo *sui generis* para simbolizar el espíritu insurrecto de lo americano. Ambos autores asumirán desde poéticas ensayísticas muy distintas la tensión retórica de la (in)decibilidad del ser americano; obedeciendo ésta en Murena a una dimensión metafísica - en la que el ser es percibido de un modo estático y potencial, debido al incumplimiento del origen-, mientras que en Lezama se decidirá en un constante devenir consustanciado en la naturaleza como resistencia cultural. Con respecto a la cualidad definitoria del mestizaje, Murena representa también una posición extrema, pero de signo inverso a la del autor cubano: situándose en el límite de una no-heterogeneidad, identificará esta imposibilidad no con la negación de un mestizaje racial -ni mental-, sino con el reconocimiento de una cruda vaciedad constitutiva¹⁹, a la que se referirá en sus textos con el concepto de “desposesión”.

Ya la voz discordante de Martínez Estrada había denunciado el peligro de una cultura constituida a partir de la apropiación masiva de referencias ajenas –reivindicada sin embargo por autores como Borges como seña distintiva del escritor argentino, y por extensión del americano-. Murena seguirá la dirección apuntada por el autor de *Radiografía de la pampa*, radicalizándola hasta un nihilismo aniquilador de las influencias, encarnado en sus textos por la idea del “parricidio” (*Vid.* 2.3.3.). El pensamiento de Murena en este punto estaría posicionándose frente a la importante tradición argentina de ensayo de indagación nacional –con autores fundamentales como Sarmiento, Alberdi, Scalabrini Ortiz, Mallea- muy marcada por hermenéuticas dicotómicas

¹⁹ “Si lo que queda de América cuando de ella se extirpa a Europa es, para Murena, *nada*, frente a la cual se erige ‘el horror’, esa ‘nada’ es, paradójicamente, una realidad muy compleja y no por entero negativa”. LOJO, María Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina, Siglo XIX*, Buenos Aires, Corregidor, 1994, p. 30.

que polarizan el sentido de identidad en binomios tales como civilización-barbarie, visible-invisible, decible-indecible. Si Martínez Estrada legitima con su estrategia paradójica, la posibilidad de reversibilidad de dichos binomios, Murena representará una tentativa de disolución metafísica de los mismos, haciéndolos tender hacia el límite de lo indecible-indecible. Es significativa a este respecto la precisión hecha por Américo Cristófalo en relación a una tentativa de categorización del ensayo argentino:

Jaime Rest entiende que el generalizado desánimo, la crisis moral y política que estalla en la década del treinta constituyen la génesis de una vía temática nueva para el ensayo argentino: la identidad nacional. Murena –hecha la salvedad *metafísica* correspondiente – queda, en la lectura de Rest vagamente comprendido en esta corriente. Pero el hecho de que Murena haya tenido tema, en el sentido de *objeto*, y que ese tema haya estado en relación con la “identidad nacional” es discutible²⁰.

Este crítico al polemizar con Rest, propone una interesante desestabilización de una forma de entender el ensayo americanista de Murena, cuestionando el criterio temático como el único que validaría la equivalencia entre la escritura y su objeto, en este caso legible en la negatividad de una “falta de identidad nacional”; América en los ensayos de Murena más que como realidad “tematizable”, será abordada en su calidad de inminencia temática. Esta condición parecería exigir una reconsideración de la naturaleza genérica de los textos. Cristófalo precisa en este sentido: “El género que ensaya Murena es la invocación. El llamamiento de una presencia. Y el invocador como sostiene Emmanuel Levinas, no se da en categorías”²¹. La escritura sin objeto de Murena propiciará además el empleo de una retórica capaz de decir la anticipación o la huella de aquello que escapa al propio lenguaje. Por ello proliferará en sus textos el empleo de formas del discurso como la alusión, la pregunta, la paradoja, la metáfora²² (*Vid.* 2.3.2.), o en última instancia, la esencialización del ensayo como forma de la *búsqueda*²³ –según terminología de Blanchot-. Por otro lado, se juega en esta escritura una experiencia de la precariedad del lenguaje íntimamente vinculada a la indigencia fundamental que en América se revela como una

²⁰ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 105 (Cristófalo cita aquí el libro de Jaime Rest, *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 37-56).

²¹ *Id.*, p. 106.

²² Estas formas de escritura pasarán a ser el centro de la reflexión en sus últimos ensayos (*Vid.* 4.4.4.).

²³ “La poesía tiene una forma; la novela tiene una forma. La búsqueda, aquélla en que está en juego el movimiento de toda búsqueda parece ignorar que no tiene forma, o, lo que todavía es peor, se niega a interrogarse sobre la forma que extrae de la tradición”, BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 27.

pérdida de sentido. María Rosa Lojo analiza la idea de un segundo pecado original, al que alude el título del primer libro de Murena, a la luz de la radical crisis de significación provocada por la conquista:

[Al americano] lo que sucedió en América con anterioridad a su llegada le es ajeno, no lo compromete ni le pertenece, no tiene para él significado. Tampoco Europa le es ya útil como espíritu, sus formas culturales no interpretan una tierra otra, son también ajenas, esto es, *ficticias*²⁴.

El ensayo de Murena además de denunciar los peligros derivados de esta situación, encarnará una tentativa de afrontar la in-significación mediante una escritura que, aunque perdiendo la dimensión práctica y operativa que había sido característica del género en el XIX -y que en cierto sentido actualiza el *compromiso* ideológico del ensayo de los sesenta-, se postula a sí misma como *acción* hermenéutica, intervención destinada a restaurar un sentido que en su radical “ajenidad” con respecto a lo occidental, pueda finalmente ser erigido como fundamento de lo propio²⁵.

2.1.3. MOMENTOS DEL PENSAR AMERICANISTA DE MURENA

Nos referíamos al inicio de este capítulo a cómo América se encuentra en el *origen* de la escritura ensayística de Murena: es la primera falla que, aunando lo existencial y lo intelectual, debe afrontar en su intento por pensar el mundo. Que muchos de sus artículos iniciales, así como su primer libro de ensayos versen sobre cuestiones relacionadas con una problemática nacional y americanista parece constatar el carácter de urgencia con que se impone dicha *temática*. Ya vimos los motivos por los que es difícil atribuirle a América el estatuto de *tema* en estos escritos; a ello contribuirá la inestabilidad propiciada por las sucesivas relecturas -a modo de variaciones sobre un interrogante que no cesa- a que es sometida por Murena a lo largo de toda su creación. Al igual que México para Octavio Paz, América, Argentina, es para este autor una “idea fija”²⁶ —en la medida que el ensayo es también un diario de las obsesiones del escritor—,

²⁴ LOJO, María Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina, Siglo XIX*, *op. cit.*, p. 30.

²⁵ Américo Cristófalo caracteriza este proceso remitiendo a la lectura de Rest, quien “verifica que entre el ensayo contemporáneo de interpretación nacional y el de la tradición del siglo XIX (Sarmiento, Alberdi) media una transformación histórica esencial. Mientras que el ensayo del siglo XIX, (...) tiene un sentido manifiestamente operativo, el ensayo contemporáneo, en cambio, pierde especificidad práctica y se orienta en una dirección que Rest llama ‘ontológica’”. Cristófalo precisa cómo “en esta tipología Murena representa —tanto más que Martínez Estrada (...) una variedad oscura, confusa y políticamente peligrosa del ensayo argentino”. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 106.

²⁶ *Vid.* SANTÍ, Enrico Mario, “Prólogo” en PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 64.

continuamente interrogada desde el desplazamiento en que se proyecta el movimiento general de su pensamiento.

En un seguimiento del *continuum* que traza el pensamiento americanista de Murena a través de la totalidad de su obra, podríamos señalar como génesis del mismo las tentativas de sus más tempranos artículos -mediatizados por la polémica sobre las condiciones de una literatura nacional, tan determinante en el contexto intelectual argentino de aquellos años (*Vid.* 1.2.)-. En esta coyuntura el militante europeísmo universalista de *Sur*, y la proliferación de nacionalismos hipertrofiados habían polarizado las alternativas para pensarse como especificidad, situando al escritor en una difícil encrucijada. La desgarradora *lección* de Martínez Estrada resultará fundamental como alternativa en este momento. En el primer libro de Murena, *El pecado original de América* (1954), -quizás el más conocido del autor y cuya lectura suele marcar, para bien o para mal, toda la recepción de su obra- cristalizarán estas tensiones, conformando la base, no sólo de su concepción sobre lo americano y la problemática nacional, sino del desarrollo de su pensamiento posterior. En su siguiente libro *Homo atomicus* (1961), donde la perspectiva de Murena se desplaza a la consideración de procesos de alcance mundial muy relacionados con el quiebre de los fundamentos de la modernidad, la temática americanista no será abordada de modo específico por ninguno de los ensayos, pero estará muy presente a lo largo del libro en relación con el lugar desde donde el yo ensayístico -yo habitante de un territorio problemáticamente historizado- se posiciona como intérprete privilegiado de la descomposición de una manera de entender lo histórico que marca la contemporaneidad. Como veremos, Murena señala en este punto -fundamentalmente en el ensayo titulado “La irrupción del futuro”- una interesante inversión, consistente en la “americanización de occidente”, como eco de esa falla histórica, que generada por la extralimitación de lo europeo, es padecida como síntoma global por un mundo re-occidentalizado desde ese lugar “sin pasado” que es América (*Vid.* 3.2.3.).

Ensayos sobre subversión (1962), tampoco podrá considerarse un libro americanista, pero, como ocurría en *Homo atomicus*, en sus páginas nunca se perderá la perspectiva americana como centro gravitatorio del yo, en este caso en lo que se refiere a la posición del hombre de letras frente a la coyuntural exigencia de *compromiso*. Resulta ilustrativo a este respecto el ensayo titulado “Ser y no ser de la literatura latinoamericana”, donde desde una mirada auto-ironizada y cuasi-periodística se actualizan algunas de las problemáticas abordadas por Murena en sus primeros ensayos (*Vid.* 3.3.2.).

Con la aparición de *El nombre secreto* (1969) Murena vuelve a centrar su mirada en América (*Vid.* 2.4.). La segunda edición de *El pecado original de América* en 1965, atravesada por una nueva lectura, -perceptible tanto en ciertas modificaciones del texto, como en un prólogo donde se reconsidera con la perspectiva de los años sus presupuestos iniciales y la recepción de los mismos- preparaba la transición al segundo hito del pensamiento americanista de este autor. En *El nombre secreto*, ya prácticamente en la década de los setenta, se produce una continuidad de

algunas ideas nucleares de su primer libro, articuladas en torno a dos motivos principales: la falta de una verdadera fundación y la culpabilidad esencial del viaje. En este libro —y en particular en el ensayo que le da título—, se percibe un cambio en la óptica de Murena, visible por ejemplo en la presencia crítica de referencias históricas más concretas, —se aludirá por primera vez al genocidio perpetrado en la conquista—, que convivirá con la alusión a fuentes de antiguas tradiciones —más propias de sus últimos libros de ensayo—. Esta convergencia implicará un cambio de “textura ensayística” que tendrá como trasfondo el cuestionamiento de la propia forma de conocer e interpretar lo americano; una forma que en el caso de Murena se manifestará siempre en abierto conflicto con los procedimientos de la sociología cientifista preponderante desde la década de los sesenta.

En su siguiente libro *La cárcel de la mente* (1971), donde Murena realiza un recorrido comentado por toda su trayectoria ensayística, será posible observar un balance del lugar traslaticio que la problemática americana fue ocupando en sus escritos, así como las constantes interferencias y resurgimientos que lo van modelando (*Vid.* 4.2.2.). En *La metáfora y lo sagrado* (1973), último libro de Murena, no encontraremos ya ninguna referencia a lo americano. Pero quizá podría hablarse de una “ausencia legible” de América en la centralidad que posee la idea de *origen* en esta obra; origen que en sus primeros escritos se identificaba de forma compleja con la tierra natal y que ahora es abordado como desnudo núcleo atemporal y metafórico desde donde pensar la frágil esencia del hombre.

Aunque el ensayo es sin duda el género donde Murena realiza una exploración más profunda y sostenida sobre la problemática americanista, ésta también estará presente en los demás géneros de su escritura. El tratamiento de América en su poesía, su novela, su teatro podrá leerse tanto como infiltración de un pensamiento fraguado en lo ensayístico —en su capacidad contaminante de otros géneros— como en un tenso diálogo desde aquello que en cada forma de escritura resulta intransferible. En el caso de la poesía de Murena, será en sus dos primeros libros donde se produzca un mayor acercamiento a su ensayo en este sentido. Esta cercanía se debe en gran medida a que se trata de un momento en que las preguntas intelectuales y la vocación estética empiezan a gestarse, y lo hacen en torno a preocupaciones comunes.

El título de su primer libro de poemas *La vida nueva* (1951), en su remisión al universo de Dante, evidencia ya una relación especular y dialéctica con el bíblico título de su primera obra ensayística, *El pecado original de América*, pero mientras éste nos habla de un nuevo comienzo que en su cualidad redundante queda estigmatizado como clausura, *La vida nueva* supone una invitación a hacer efectiva esa redundancia, en el convencimiento de que el comienzo pudiera cumplirse plenamente dos veces. Sólo a través de la trama mítica que reconstruyen los poemas de este libro vemos cómo la proposición asertiva del título —con el valor atenuadamente exhortativo de la invitación— implica para su cumplimiento hacer consciente el especial desgarro originario,

una fractura constitutiva que sólo una vez asumida puede revertirse en principio germinal. En el primer poema, encontramos ya este doble movimiento:

Conocíamos el sabor
de las manzanas de la vida,
y nos humillaba,
merodeábamos
pero a nuestros arcos
nada nada se rendía,
y nuestras pieles jóvenes
y brillantes
no querían pagar el precio de muerte
que cada minuto, cada cosa,
en este mundo exigía.
Entonces nos dijeron o soñamos
que con el oro del orgullo,
con vísceras de piedra,
con pechos insobornables
(...)
llegaríamos junto a una diosa
que contra esa ley
nos encantaría.
Abandonamos las familias,
los paraderos, la ciudad,
abandonamos,
y en el mes de los vientos
hacia aquella región partíamos²⁷.

A través de las alusiones a una topografía simbólica y una temporalidad proyectada en el plano abstracto de lo mítico, estos poemas parecen hablar de un estado primigenio donde el hombre es sometido al *exilio* causante del desgarró existencial; pero ciertos indicios semánticos estarían propiciando otra lectura, la alusión a esa situación excepcionalmente metafísica que se produce en América y que desde lo conceptual es ya prefigurada en los ensayos de Murena –las connotaciones simbólicas de la manzana aludirían tanto al relato bíblico como a la especificidad occidental; el oro y “las vísceras de piedra” remiten a la conquista-. La ambigüedad de lo poético estaría permitiendo una lectura inscrita simultáneamente en una esfera universal y americanista. La irrupción del “yo” en la última parte del poema supone una auto-afirmación –curiosamente a través de las *mismas* palabras de ese “otro” occidental- frente a la situación de desgarró, una

²⁷ MURENA, Héctor, *La vida nueva*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, pp. 9-10.

afirmación a la vez trágica y esperanzada:

*Sea el laurel de tristeza y osadía
para este fugitivo inspirado y pálido.
Inicia su vida nueva, acepta,
va a luchar hondamente
con esa muerte que come su piel
pero que tiene su exacta estatura,
a ese grave misterio
en él encarnado
va a enfrentar ante los días*²⁸.

A lo largo de este primer libro de Murena se va perfilando la presencia metafórica de lo americano y su sustanciación a través del lenguaje: en “Ofrenda” leemos “acoge Buenos Aires, Buenos Aires,/ este nombre de impropio,/ que es el rostro que asume mi amor,/ el nombre con que amargamente te nombra”²⁹; en “Homenaje a las lenguas”: “Humos con que el hombre trazó el nombre de su stirpe,/ las lenguas/ llegan en su viaje por la tierra al sortilegio del sur,/ se desmoronan,/ descienden como reyes heridos/ sobre el seno de silencio de estas playas del sur”³⁰; “La guerra”: “de esta guerra contra la soledad/ que en nosotros se consume”³¹; “Terra mater”: “fantasmas, imágenes y fantasmas abrazándose,/ fundiéndose, componiendo hoy en mí el rostro/ de una tierra madre (...)”³²; “El hombre”: “He trabajado contra el silencio,/ y en ese duro oficio de tantos/ he dado mi música a las cosas/ hundidas en el lodo del tiempo”³³.

En el libro *El círculo de los paraísos* (1958) el tratamiento de la temática americanista se opera en un sentido muy distinto. Si en *La vida nueva*, lo que se produce es un diálogo con lo ensayístico desde la ambigüedad simbólica del poema, en *El círculo de los paraísos* el discurso poético parece ser contaminado por el ensayo, lo que es perceptible en el prosaísmo y en los excesos reflexivos que caracterizan estos textos. Son especialmente interesantes a este respecto, los dos poemas en los que se evoca la figura de escritores americanos a los que Murena había dedicado una atención especial en su ensayos: “Muerte de Edgar Poe [sic.]”, donde a modo de

²⁸ *Id.*, p. 18.

²⁹ *Id.*, p. 45.

³⁰ *Id.*, p. 49.

³¹ *Id.*, p. 110.

³² *Id.*, p. 126.

³³ *Id.*, p. 129.

monólogo elegíaco se produce cierta relación especular entre la voz post-autobiográfica del poema y el yo del autor:

No me perdonaron mis magias, mis visiones.
Ellos hablaban de oro y de ganados, de progresos
y de tristes mecanismos, y yo les mostraba
el vórtice sobre el que todo tiembla,
quería salvarlos haciendo que un día estallara
la poesía que desde milenios duerme
sepulta en la sangre de los hombres.
(...)
y en esta América fantasmal,
hechizada del uno al otro extremo,
muero oscuro, vencido e ignorado³⁴.

y “Retrato del poeta”, dedicado a José Hernández:

Pero imaginen sobre todo su boca,
moldeada para decir lo terrible,
su boca en la hora en que
bruscamente
el poema empezó a brotarle
igual que a un árbol las incesantes
hojas, pájaros, milagros, el peso
de la tierra ascendiendo así
hacia la luminosa cúpula del cielo.
Esa hora en que el amor
borraba sus rasgos, su íntima historia,
su cruz y su corona, su nombre mismo,
el José Hernández, esa hora de su nacimiento
y de su muerte, ese instante
en que no era nadie y era todos
en el camino: imáginenselo³⁵.

Aunque es en estos dos primeros libros donde está presente de una forma más explícita y nuclear, la tensión identitaria atraviesa toda la creación poética del autor. María Rosa Lojo afirma: “La poesía mureniana marca el itinerario de un diálogo personal entre ‘escándalo y fuego’

³⁴ MURENA, Héctor, *El círculo de los paraísos*, Buenos Aires, Sur, 1958, pp. 9-10.

³⁵ *Id.*, p. 25.

con la tierra americana y con una divinidad cada vez más raigal, más interior (‘más cerca de mí que yo mismo’)³⁶. En este itinerario asistimos a una universalización progresiva del discurso en la que la presencia conflictiva de lo americano se irá diluyendo en la poética esencializada y silenciosa de sus últimos libros.

En la obra novelística de Murena observamos una evolución de la temática americanista similar a la de su obra poética. En su primera trilogía, como veremos, el problema americano y nacional es tratado desde una perspectiva existencial, produciéndose una gran confluencia con su obra ensayística –como detalladamente analiza María Inés Lagos en su estudio³⁷-. La novela encarna la plasmación experiencial y vital –casi una constatación- de las ideas argumentadas en sus ensayos, como son la problemática de la soledad, la incomunicación, el fatalismo metafísico –factores que condicionan decisivamente el destino de los personajes- (*Vid.* 3.4.2.). En su segundo ciclo novelístico (*Vid.* 3.4.3.), en el que se produce un radical cambio de poética con respecto a su novela anterior, no aparecerán referencias explícitas a lo americano –de forma paralela a lo que ocurre en su poesía y ensayística a principios de la década de los setenta-. A pesar de que en estas caricaturescas y apocalípticas novelas el planteamiento a-tópico entronca más con una mirada críticamente universalista, ciertos problemas que se agudizan en tierras americanas aparecen sublimados encarnizadamente por la narración, como la crítica a la hipocresía de una sociedad burguesa víctima de la “fiebre del oro” en *Epitalámica*; el brutal delirio de un régimen dictatorial en *Polispuercón*; la violencia generalizada por la indiferenciación en una comunidad infundada en *Caína Muerte*. En *Folisofía*, la última y más extrema de estas novelas, será en el propio lenguaje, -una extraña lengua macarrónica, involucionada hasta el límite de lo ilegible-, donde encontremos una remisión, aunque indirecta, al conflicto de lenguajes que se vive en el territorio americano. En la tendencia al silencio –silencio protagonista de *El juez*, única obra teatral de Murena (*Vid.* 2.3.4.)- que marca los últimos libros de Murena –fruto de una aspiración unitiva en su poesía y de un principio aniquilador en su novela-, podría leerse una tentativa de redimir ese “silencio en bruto”, que como advirtiera en sus ensayos, es la máxima resistencia a la que debe enfrentarse el escritor en América.

Para concluir, podríamos referirnos a la frase con que Murena cierra el prólogo a la segunda edición de *El pecado original de América*; frase que en su simplicidad representa una valiosa síntesis de la voluntad reconstitutiva del proyecto americanista de este autor: “Este libro es

³⁶ LOJO, María Rosa: “H. A. Murena: la búsqueda del nombre”, *Cultura de la Argentina Contemporánea*, Año II, n° 10, nov.-dic. de 1985, p. 40.

³⁷ *Vid.* LAGOS, María Inés, *Héctor A. Murena en sus ensayos y narraciones: de líder revisionista a marginado*, New York, Maiten, 1989, pp. 71-75.

una palabra, equivocada o no, sobre el origen”³⁸. En ella aparece la equiparación de una medida intelectual, el libro, y una definición posible del hombre, el lenguaje, representado en su expresión mínima por esa frágil palabra que, sin renunciar a su potencial naturaleza errónea, es pronunciada *sobre* el origen. La doble posibilidad de lectura de esta preposición, “sobre”, -en el sentido más inmediato equivalente a “a cerca de”, pero también en su acepción espacial-, nos habla de una palabra tendida como metafórico principio de sutura sobre esa herida permanentemente abierta que es América. Pretensión que no trata de ocultar sus fallas, visibles por ejemplo en la desproporción existente entre la limitación concisa del enunciado –una palabra- y la inabarcable indeterminación del objeto de escritura –el origen–. Esta palabra, trasposición metonímica de todo ensayo americanista, encierra en sí un heroico aliento: el de emprender el reverso de la conquista, el des-cubrimiento de un territorio donde arraigarse en pos del cumplimiento de una nueva fundación para el sentido.

³⁸ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 18.

2.2. UNA TRADICIÓN AL LÍMITE: DE HÉCTOR A. MURENA A EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA

Al pensar sobre el ensayo de H. A. Murena parece ineludible una referencia a la emblemática figura de Ezequiel Martínez Estrada. Si preguntamos por el *sentido* en que pueden ponerse en relación estos autores, la primera respuesta viene dada por la delineación de ambos en una tradición argentina de indagación nacional que tiene sus fundamentos en el siglo XIX. Pero la vertebración de la obra de Martínez Estrada y Murena entre sí y su vínculo con una tradición anterior no serán asimilables a la idea de un proceso linealmente historizable, sino que obedecerán a una articulación dialéctica: el reconocimiento de la herencia –conformada a su vez por el destilado de legados conflictivos– lleva implícito su radical cuestionamiento. Desde una situación presente y un determinado contexto, cada uno construye una mirada ensayística que responde desestabilizadamente a “lo ya pensado”, asentando así las bases de un diálogo futuro. El vínculo genealógico proyectado retroactivamente desde Murena hacia Martínez Estrada, sintetizable en una suerte de “herencia parricida” que trataremos de desentrañar en las siguientes páginas, hace consciente este articulado problemático e íntimo de la tradición ensayística argentina. Supone un llevar al límite las condiciones de continuidad del pensamiento sobre lo propio. Según ese carácter epigonal, Murena encarnaría a destiempo un modelo de ensayista postdecimonónico que observa desde su lúcida posición anacrónica el declinar de una época y con ella el final de un modo de ensayarse³⁹.

Rastrear las derivaciones de dicho vínculo en la obra de Murena requerirá la posibilidad de establecer un diálogo flexible con el ensayo de Martínez Estrada, diálogo donde se pongan en juego las diferencias y semejanzas en virtud de las que se gesta una poética común y original dentro del panorama del ensayo argentino. Para ello partiremos de una revisión de las lecturas que la crítica ha hecho de la obra ensayística de Martínez Estrada –entramado de tentativas ideológicas, disciplinares o metodológicas– que enfrentan la complejidad derivada del carácter ensayístico de su pensamiento –carácter del que participará también la obra de Murena–. Abordaremos a continuación las distintas categorías con las que se ha pensado la relación entre

³⁹ María Rosa Lojo se referirá a esta posición límite del ensayo de Murena: “Héctor Álvarez Murena fue quizá uno de los últimos grandes ensayistas argentinos. Recientemente ha analizado Beatriz Sarlo –con intención reivindicadora del género– la profunda crisis del ensayo en nuestro medio, cuyo inicio remite a la década del sesenta, y cuya causa sería, en su opinión, el ingreso de ‘nuevos discursos y metodologías’ (por supuesto, de altas pretensiones científicas y teóricas) sobre lo social, lo histórico, lo político, lo literario”, LOJO, María Rosa, “Murena: una imagen mítica de América”, *Argentina en su literatura*, n° 4, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y literarias hispanoamericanas, Facultad de Filosofía y letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1989, p. 167. El trabajo de Sarlo citado por esta autora es SARLO, Beatriz, “La crítica: entre la literatura y el público”, *Espacio de crítica y producción*, Secretaría de Bienestar estudiantil y extensión universitaria, Fac. de Filosofía y Letras, UBA, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1984, p. 8.

ambos, índices de un esfuerzo por caracterizar una escritura difícil, apenas registrable desde la singularidad de los márgenes.

2.2.1. INTROMISIONES CRÍTICAS: EL ENSAYO IMPROBABLE DE MARTÍNEZ ESTRADA

“No me quejo de que cada uno de mis libros haya tenido sólo de cuarenta a cincuenta lectores. Yo soy quien menos me lee. Una y otra desgracia se deben -lo comprendo bien- a la maldita costumbre de leerme antes de escribir”.

Ezequiel Martínez Estrada, *leer y escribir*.

Liliana Weinberg titula significativamente los dos primeros apartados de su introducción a la obra *Diferencias y semejanzas entre los países de la América latina*: “La crítica inventa a Martínez Estrada”; “Martínez Estrada inventa a su crítica”⁴⁰. En este movimiento de ida y vuelta quedan cifradas muchas de las concepciones *apriorísticas* de su creación. Andrés Avellaneda advierte: “Todavía está por escribir una crítica de la crítica sobre Martínez Estrada. Sólo entonces podrá entenderse una historia de desencuentros, de batallas equivocadas y calles sin salida”⁴¹.

¿Qué es lo que ocasiona esta tensa relación entre autor y crítica? Además de los conflictos ideológicos que desde fechas muy cercanas a su creación monopolizaron las tentativas de análisis teórico de la obra de Martínez Estrada, éstas parecen abocadas a recorrer insistentemente una ruta en torno a ciertos tópicos que paralizan la posibilidad de nuevos enfoques –su insistente observación se está constituyendo a su vez en un lugar común-. Dichos tópicos –como advierte Liliana Weinberg- son propiciados en gran medida por la lectura de toda su obra como una reiteración de su primer libro de ensayo, *Radiografía de la pampa*, en torno al que se destacan las notas de telurismo, pesimismo, determinismo, psicologismo, intuicionismo que, si bien se encuentran fuertemente enraizadas en el pensamiento del autor y en su escritura, no pueden verse como explicación última de toda su obra de gran extensión y complejidad.

⁴⁰ WEINBERG, Liliana, “La dimensión americana de Ezequiel Martínez Estrada” en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Diferencias y semejanzas entre los países de América latina*, Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1990, pp. IX-XIII.

⁴¹ AVELLANEDA, Andrés: “Martínez Estrada: historia de un profeta argentino” en VV.AA, *Ocho escritores por ocho periodistas*, Timerman Editores, Buenos Aires, 1976, p. 9.

Junto a este “determinismo crítico”⁴² habría un rasgo que subterráneamente estaría determinando la posibilidad de análisis de la obra de Martínez Estrada: su condición ensayística. Nicolás Rosa advierte: “Martínez Estrada lleva a sus extremidades las formas ‘informales’ del ensayo”⁴³; esta extremosidad de una escritura ya de por sí inestable estará en la base de muchas de las dificultades a las que se enfrenta su interpretación. En un recorrido por algunos de los hitos de la crítica sobre Martínez Estrada podremos observar de qué modo la propia naturaleza del ensayo condiciona cualquier intento de análisis.

Un libro cuya lectura marcará en gran medida toda la recepción posterior es la obra de Juan José Sebreli, *Martínez Estrada una rebelión inútil*⁴⁴. Sebreli adopta una actitud polémica con la obra de quién fuera su maestro, ejerciendo una crítica que él mismo reconoce como autocrítica de su entusiasmo juvenil. Para este autor la posición “removedora” que propone Martínez Estrada encubre el pensamiento moderado de un pequeño burgués con respecto al que Sebreli se reivindica como “el único que supo ver su orientación reaccionaria en aquella época en que unánimemente se le consideraba un pensador de avanzada”⁴⁵. El desmontaje del pensamiento de Martínez Estrada se lleva a cabo intentando aplicar criterios sociológicos e historicistas, para desacralizar, desmitificar unos presupuestos *falsos* en cuanto que sólo se inspiran en intuiciones metafísicas. Para este autor la inutilidad de la revolución propuesta por Martínez Estrada queda cifrada en la falta de efectos concretos de su pensamiento en la realidad argentina, en la incomunicación social con aquello que pretendidamente era su objeto de estudio.

Para poder valorar de un modo global la lectura de Sebreli, es preciso considerar la revisión que el autor hace de su propia obra en los prólogos de las sucesivas ediciones —la

⁴² Liliana Weinberg propone frente a la predeterminación teórica que pareciera promover el autor de *Radiografía de la pampa* con respecto a sus propios textos: “no nos resta sino intentar una nueva estrategia consistente en no hacer caso a Martínez Estrada”. WEINBERG, Liliana, “La dimensión americana de Martínez Estrada”, *op. cit.*, p. XIII.

⁴³ ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino* (Nicolás Rosa edit.), Buenos Aires, Alianza, 2002, p. 34.

⁴⁴ Dentro de “la generación del 50” la obra de Sebreli representaría, en palabras de Juan Manuel Rivera, “la respuesta de un sector de la izquierda argentina identificado con el peronismo, disgustado con la izquierda tradicional y divorciado totalmente de los enfoques liberales”. RIVERA, Juan Manuel, *Estética y mitificación en la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Madrid, Editorial Pliegos, 1987, p. 29.

⁴⁵ SEBRELI, José, *Martínez Estrada, una rebelión inútil*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986. Liliana Weinberg comenta la crítica de Sebreli insistiendo en su carácter predominantemente ideológico; según esta autora para Sebreli: “la originalidad del pensamiento y la audacia de la prosa de Martínez Estrada no hacen sino encubrir un falso tono revolucionario que apunta siempre a reformas éticas, pero que no se compromete con un análisis materialista de los problemas”. WEINBERG, Liliana, *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*, *op. cit.*, p. 16.

segunda en 1966 y a la tercera en 1986-, revisión escasamente tenida en cuenta por la crítica posterior. En el prólogo a la tercera edición matiza no tanto sus críticas al pensamiento de Martínez Estrada, como la radicalización de sus propios argumentos y presuposiciones ideológicas, que en ocasiones le llevaron a una lectura parcial y poco acertada⁴⁶. Y en esta línea llegará a afirmar que: “Martínez Estrada tuvo razón en permanecer solo y aislado, ya que las opciones de integración, eran igualmente rechazables, pero debe agregarse que tuvo razón por malas razones: el determinismo fatal no era la explicación adecuada de las condiciones adversas de nuestra sociedad”⁴⁷.

Sebreli no puede aceptar la explicación fatalista de la realidad, pero ya no puede seguir justificando la inutilidad de su rebelión de acuerdo a la falta de repercusión directa, traducible en términos de acción, que ésta pudiera tener en la sociedad⁴⁸. En este contexto resulta particularmente interesante para nuestro recorrido constatar cómo al final de dicho prólogo, Sebreli plantea una disociación de la valoración de la obra de Martínez Estrada, que será una constante en la crítica a sus escritos: es el reconocimiento del valor literario de su obra, o de ciertos fragmentos, independientemente de la validez de sus ideas, lo que llevaría a inscribirla en la historia de la literatura, excluyéndola así de la historia del pensamiento argentino:

He releído las obras de Martínez Estrada para esta nueva edición: hoy como entonces encuentro muy pocas ideas rescatables en ellas, creo en cambio ser más justo señalando el valor literario de algunas páginas, a veces párrafos, que lo muestran como un novelista o narrador frustrado⁴⁹.

Esta disociación nos sitúa ante la problemática de la forma que Martínez Estrada elige para su escritura, el ensayo como género adisciplinar y difícilmente clasificable. Problemática a la que Sebreli no alude directamente, pero que es sugerida en la observación que parece excluir toda posibilidad de que el ensayo pueda participar de ambas naturalezas -de la literatura y del mundo de las ideas-, viendo la narrativa como la única forma alternativa y adecuada por literaria, a la que debería haberse limitado el ensayista:

⁴⁶ En sus propias palabras: “El desdén que yo ostentaba en aquella época, por las diferencias entre las formas democráticas y autoritarias de gobierno, era consecuencia de la negación, típica del marxismo vulgar, de toda autonomía relativa de lo político ante lo económico-social”. SEBRELI, José, *Martínez Estrada, una rebelión inútil*, op. cit., p.16.

⁴⁷ *Id.*, p. 17.

⁴⁸ “El ideal del intelectual que lucha a la vez con pluma y espada, tal como se dio en nuestro país en el siglo pasado, es hoy muy difícil de cumplir. La carencia en la sociedad actual, de toda perspectiva revolucionaria real, obliga a romper la unidad entre la teoría y la práctica”. *Id.*, p. 16.

⁴⁹ *Id.*, p. 18.

de Martínez Estrada podría decirse que era un novelista que optó por el pensamiento, que intento dar forma lógica a lo que no eran sino mitos, definir conceptualmente lo que no eran sino alegorías, presentando como si fueran cosas y hechos lo que eran símbolos y metáforas⁵⁰.

La concepción del ensayo como terreno de la forma lógica, como escritura de las cosas y los hechos que es quebrantada en la escritura de Martínez Estrada, provoca la perplejidad de Sebreli, perplejidad que es a su vez un indicio de la fisura que abre esta escritura construida en el territorio aparentemente contradictorio de los sucesos y los mitos⁵¹.

Treinta años después de la obra de Sebreli, Juan Manuel Rivera publica un estudio de carácter general sobre la obra de Martínez Estrada en el que se siguen en gran medida sus ideas⁵². Juan Manuel Rivera al igual que Sebreli, reivindica la valoración literaria de varias de sus obras, al margen de la validez de sus ideas: “La falsa osatura conceptual sobre la que el autor levantó su extraña, hermosa y anárquica metáfora”⁵³. La naturaleza literaria tiene para este autor un efecto tranquilizador, calificando como “domesticadora” su capacidad lírica:

Pero con todo, la producción artística del visionario de San José de la Esquina, tiene méritos incuestionables [...] Martínez Estrada no gobernó una filosofía ni un concepto coherente de la historia, como probó Sebreli. Por el contrario, su obra fue *domesticada* por una imaginación ebullentemente lírica mucho más poética que científica. *Reunió facultades de filósofo, historiador y sociólogo, sin llegar a ser propiamente ninguna de las tres cosas* [la cursiva es nuestra]⁵⁴.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Esta crítica de Sebreli a Martínez Estrada remitiría a un debate de fuerte calado en la conformación del pensamiento argentino, visible por ejemplo en el balance que Echeverría hace del *Facundo* o en la discusión de Ingenieros -valedor de un pensamiento que se quería positivista y científico- con Ramos Mejía, representante de una escritura de carácter simbolista y de altos vuelos retóricos. Esta discusión, como observa Horacio González, es de algún modo el modelo posterior de todas las discusiones sobre el método y el sentido de las disciplinas humanísticas: “Queda así establecido el problema: Echeverría, como después Ingenieros, objetará en las obras de crítica social basadas en un espíritu tan exultante en su escritura como audaz en su teatralizado argumento, la ausencia de rigor. Este dilema se arrastrará a lo largo de todo el siglo XX en el terreno del pensamiento social”. GONZÁLEZ, Horacio, “Cien años de sociología en la Argentina: la leyenda de un nombre”, en VV. AA., *Historia crítica de la sociología argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2000, p. 49.

⁵² RIVERA, Juan Manuel, *Estética y mitificación en la obra de Martínez Estrada*, op. cit. En esta obra se dedica un capítulo a la revisión de *Martínez Estrada: una rebelión inútil* (pp. 29-90) en el que confirma, en términos generales, las hipótesis de Sebreli. Este capítulo se estructura en torno a los siete pecados capitales que a su vez, se corresponden con los capítulos del libro de Sebreli: “Fatalismo telúrico”, “Idealismo moral y realismo político”, “El paraíso perdido”, “El eterno retorno”, “Leviatán”, “El profeta”, “El resentimiento histórico”.

⁵³ *Id.*, p. 14.

⁵⁴ *Id.*, p. 165.

¿No es acaso esta falta de lugar, esta hibridación de las diferentes disciplinas algo que caracteriza el género ensayístico? El propio Martínez Estrada señala este rasgo de falta de lugar único del ensayo, al comentar la obra de Montaigne: “Es un gran artista en el arte de escribir, [...]; pero no tiene la sensibilidad del artista. Como es un gran pensador de temas filosóficos sin la organización mental del filósofo”⁵⁵.

El peligro de la disociación que ponen en juego estas lecturas donde el pensamiento y la literatura son excluyentes es observada por críticos posteriores. Liliana Weinberg observa la dualidad que reduciría a Martínez Estrada a “un buen escritor metido a mal sociólogo”⁵⁶, como una tendencia de la crítica, que considerará sus ensayos, “rescatables desde el punto de vista artístico pero no desde las ciencias sociales. Así, la elección del ensayo habría permitido a Martínez Estrada encontrar un buen disfraz para lo que Jorge Abelardo Ramos denomina ‘lirismo ideológico’”⁵⁷. Esta autora en su valioso estudio *Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*, incluirá una reflexión sobre el ensayo como forma de escritura, situándonos en el punto de no poder explicar la obra sin tener en cuenta la peculiaridad de un género que se incorpora a la tradicional clasificación de los géneros subvirtiéndola. Para ello señala como antecedentes estilísticos de este pensamiento a Unamuno, o aquellos que como “visitantes de la Argentina” -Ortega y Gasset, Keyserling, Waldo Frank- tuvieron una influencia en la mirada del autor. También plantea la necesidad de una revisión de las características de este género que más se adaptan al proyecto personal y creativo de Martínez Estrada y abre una nueva perspectiva al profundizar en la categoría denominada “ensayo de interpretación”. En ella se funden la crítica literaria y el ensayo sobre el ser nacional, planteándose como una lectura de una lectura -la interpretación de Martínez Estrada que a su vez hace referencia a una tradición crítica anterior a él-. La relación del texto con el contexto y de la escritura con la realidad en la que se funda, queda así replanteada: “Al tratar de explicar el texto por el contexto, el ensayista construye

⁵⁵ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Heraldos de la verdad*, Buenos Aires, Nova, 1957, p. 84. Eduardo Nicol afirma: “El ensayo se encuentra a medio camino entre la pura literatura y la pura filosofía [...] el ensayo no puede ser demasiado literario sin dejar de ser ensayo, sin dejar fuera mucho más de lo que en él cabe”. NICOL, Eduardo, *El problema de la filosofía hispánica*, México, FDCE, 1998, p. 221.

⁵⁶ El propio Murena en uno de sus primeros ensayos se refiere a *Radiografía de la pampa* en los siguientes términos: “En dicho libro –inteligente, decidido y honestísimo, pese a que en diversas oportunidades se cayese en errores y deformaciones a causa de concesiones improcedentes al sentimiento estético y de generalizaciones excesivas (...)”. MURENA, Héctor, “Reflexiones sobre el pecado original de América”, *Verbum*, Buenos Aires, n° 90, 1948, p. 25.

⁵⁷ WEINBERG, Liliana, *Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*, op. cit., p.18. Como contraste a la visión de Abelardo Ramos, Weinberg destaca la opinión de Luis Emilio Soto como temprana excepción, ya que critica “el propósito de clasificar la *Radiografía* como obra de sociología, historia o sicología social y la recupera como una interpretación a la vez histórica y estética de la realidad argentina”. *Id.*, pp. 19-20 (en nota).

un nuevo mundo, el mundo del ensayo que no es sino un mundo de *sentido*⁵⁸. En la obra del ensayista argentino se plantea un cuestionamiento de los márgenes genéricos, definiendo a partir de esta meta-interrogación su propia naturaleza: “*Muerte y transfiguración* es un ensayo abierto, sincrético, tendido como un puente entre la poesía y el concepto”⁵⁹.

La crítica literaria representa a su vez uno de los campos apenas transitados con rigor en el estudio de la obra del autor argentino. Es significativa la breve pero rotunda alusión que hace Guillermo Sucre a Martínez Estrada como uno de los principales antecedentes de la nueva crítica con fundamento histórico y sociológico⁶⁰. Obras como *Sarmiento*, *Panorama de las literaturas*, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, *Realidad y fantasía en Balzac* y algunos de los artículos recopilados por Enrique Espinosa en antologías póstumas⁶¹ podrían ser revisadas –teniendo en cuenta las diferencias existentes entre cada una de ellas– como inauguradoras de una forma personal e innovadora tanto de aproximación a los textos de autores argentinos y extranjeros, como de revisión y replanteamiento de una forma de hablar de la historia de la literatura⁶².

Una de las tendencias predominantes de la crítica sobre Martínez Estrada es aquella que intenta explicar su obra como un reflejo de la personalidad del autor haciendo una lectura “temperamental” de su escritura. En esta línea se reitera por ejemplo su inclinación psicológica hacia el pesimismo, hacia el profetismo para explicar rasgos de su creación. También se verá una estrategia de autoanálisis en el tratamiento especular de personajes como Sarmiento o Hudson. En este punto su escritura se acercaría a la autobiografía, a una escritura sobre sí mismo⁶³. Al margen de las simplificaciones a las que puede llevar esta tendencia centrada en el biografismo y la psicología, la relación entre vida y escritura en la obra de Martínez Estrada es muy intensa. Este aspecto sería revisable en relación con la problemática del yo en el ensayo, y la concomitancia

⁵⁸ *Id.*, p. 11.

⁵⁹ *Id.*, p. 192.

⁶⁰ SUCRE, Guillermo, “La nueva crítica”, en FERNÁNDEZ MORENO, César (coord.), *América Latina en su literatura*, México, siglo XXI-UNESCO, 1980, p. 271.

⁶¹ Estas antologías son: *Para una revisión de la letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967; *Leer y escribir*, México, Joaquín Mortiz, 1969; *En torno a Kafka y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral, 1962.

⁶² Murena también ejerce una especial hermenéutica literaria en su libro *El pecado original de América* (*Vid.* 2.3.2.). La voraz relación con los textos propios y ajenos de Martínez Estrada será a su vez motivo de reflexión para Murena en lo que respecta al “vértigo de las influencias” implícito en su actitud frente a lectura europea (*Vid.* 2.3.3.).

⁶³ La crítica que se caracteriza por su carácter psicologizante tendría sus máximos representantes en estudiosos norteamericanos como Martin Stabb, James Maharg, Peter Earle, o Leon Sigal.

con otros géneros como la confesión, el diario, la epístola o el discurso oficial o extraoficial⁶⁴.

Otra forma de aproximación a la escritura ensayística de Martínez Estrada consiste en ponerla en relación con una tradición de pensamiento nacional. En este sentido habría que destacar los estudios que lo inscriben en un contexto global, analizando su obra en relación a aspectos como su posición en la evolución de las ideas en Argentina⁶⁵ -en la transición del siglo XIX al XX-, y en la relectura de la dicotomía sarmentiana civilización-barbarie, retomando así una tradición de pensamiento e influyendo a su vez en generaciones posteriores. En esta línea destaca el estudio de María Rosa Lojo, *La barbarie en la literatura argentina*⁶⁶, que al revisar los fundamentos teóricos del concepto “barbarie” para su análisis posterior en las obras del siglo XIX, traza una genealogía desde sus antecedentes decimonónicos (Sarmiento y Alberdi) al giro que supone la respuesta de Martínez Estrada y que es retomada por autores que pueden considerarse sus “discípulos”, -abordándose desde esta perspectiva el pensamiento de Héctor Álvarez Murena y Rodolfo Kusch⁶⁷-. Se incluyen también aportes críticos más recientes como los ensayos de Juan José Saer, *El río sin orillas* (1992) y de Graciela Scheines, *Las metáforas del fracaso* (1993), lo que pone de manifiesto la vigencia y la diversificación de la reflexión sobre esta tradición de pensamiento argentino. En particular, en *Las metáforas del fracaso* además de un análisis personal sobre esta tradición de pensamiento nacional en la que se rastrea la proyección del ideal europeo en una utopía reiteradamente frustrada, Scheines insistirá en el fatalismo telúrico como una de las formas más determinantes del estancamiento autorreflexivo del argentino. Para demostrarlo esta autora analizará procesos como el establecido entre el sistema de pensamiento de Sarmiento y el de Martínez Estrada, calibrando sus repercusiones en la actualidad. Resulta

⁶⁴ En este sentido son especialmente interesantes la relación epistolar de Martínez Estrada con Quiroga recogida en el libro, *El hermano Quiroga*, Arca, Montevideo, 1968 o su “Diario de viaje a los Estados Unidos” incluido en la recopilación hecha por Joaquín Roy bajo el título *Panorama de los Estados Unidos*, Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1985.

⁶⁵ Vid. ROMERO, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Solar, 1982.

⁶⁶ Vid. LOJO, María Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina, Siglo XIX, op. cit.*; en especial el capítulo “Algunas teorías argentinas sobre la barbarie”, *Vid. Id.*, pp. 25-43.

⁶⁷ Esta misma autora ha desarrollado una aproximación comparativa entre la obra de Murena y de Kusch, observando que tanto *El pecado original de América* como *La seducción de la barbarie* son “especulaciones metafísicas que recurren a categorías mítico-religiosas y a modelos metafóricos. Los dos ensayos reivindican claramente su pertenencia al ámbito filosófico-literario y se contraponen a otros estudios con pretensiones sociológicas y científicas” LOJO, María Rosa, “H. A. Murena y Rodolfo Kusch: ‘Barbarie’ como seducción o pecado”, *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, n° 21, 1992, p. 16. A pesar de las similitudes de las propuestas de estos dos autores que ven la necesidad de reivindicar lo autóctono –“la barbarie”- frente a lo europeo, habría marcadas diferencias: Murena cifra “la barbarie” en una aceptación de “lo pecaminoso”, un vacío que nos liga a la tierra, mientras que Kusch la identifica con una sublimación del elemento pre-hispánico.

especialmente interesante el capítulo “Somos por escrito”, en el que se reconoce la escritura ensayística como la forma fundante de la realidad nacional, forma obsesiva que contaminará incluso géneros como el novelístico⁶⁸.

El reciente interés de la crítica por el género ensayístico ha propiciado la aparición de nuevas aproximaciones a Martínez Estrada, abordando su ensayo desde su especificidad genérica. Silvio Mattoni en su trabajo *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50* –importante para el estudio de la obra de Murena por abarcar en profundidad la producción ensayística argentina en torno a la mitad del siglo XX–, propone una estructuración de los ensayistas de este periodo –entendidos como *casos*, debido a su marcada singularidad– utilizando una jerarquización conformada de acuerdo a una metafórica del parentesco, según la cual la figura paterna estaría representada por Martínez Estrada y Borges, siendo Murena “el hijo pródigo” y los ensayistas de *Contorno*, Jitrik, Viñas y Masotta, “los huérfanos”⁶⁹. Mattoni, en una lectura muy apegada a los textos, buscando conjugar una perspectiva literaria y filosófica, centra su aproximación a Martínez Estrada en una reconsideración de las relaciones entre sujeto y su medio más allá de las codificadas por la crítica en torno al telurismo. Para ello realiza una lectura integradora del libro sobre Hudson, donde se accede a un sujeto universal a través de una coexistencia tácita entre escritura y naturaleza, y *La cabeza de Goliat*, libro en el que a partir del pensamiento sobre la ciudad se trata la crisis del sujeto universal en una especie de deconstrucción perceptiva vivida en el destierro del medio natural. Mattoni atiende también al carácter meta-ensayístico del texto de Martínez Estrada apelando al estrecho vínculo con Montaigne⁷⁰.

Adolfo Castañón al inicio de una reflexión sobre el desarrollo del ensayo en Hispanoamérica afirmaba que “un posible hilo conductor para construir un linaje del ensayo hispanoamericano lo daría la cadena cuyos eslabones enlazarían los lectores de Montaigne”⁷¹. Entre dichos lectores, el ensayista mexicano señala la figura de Martínez Estrada: “Nombraríamos a Ezequiel Martínez Estrada, que tanto en la historia del ensayo hispanoamericano, como en la de los lectores de Montaigne destaca por el ingenio y la creatividad con que maneja la forma de los ensayos de los cuales es por cierto, el único traductor hispanoamericano”⁷². Además de la traducción y de una

⁶⁸ SCHEINES, Graciela, “El ensayo en la novela y los borradores que no pasamos en limpio” en *Las metáforas del fracaso*, op. cit., pp. 122-124.

⁶⁹ MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, Córdoba, Universitas, 2003.

⁷⁰ Vid. MATTONI, Silvio, “Martínez Estrada y la composición orgánica del ensayo” en *Id.*, pp. 134-144.

⁷¹ CASTAÑÓN, Adolfo, “Michel de Montaigne: La inminencia del reino”, *La gruta tiene dos entradas: paseos II*, México, Vuelta, 1994, p. 15.

⁷² *Id.*, pp. 16-17.

selección de los ensayos de Montaigne, resulta significativo un estudio preliminar que Martínez Estrada dedica a este autor, “Montaigne, filósofo impremeditado”, que será incluido en su libro *Heraldos de la verdad*. En dicho estudio Martínez Estrada desarrolla una reveladora caracterización del ensayo, prueba de una gran conciencia genérica, donde se incluyen audaces descripciones y comentarios de rasgos como la hibridez, la heterodoxia, que prefiguran algunas de las más importantes reflexiones contemporáneas sobre lo ensayístico: “susceptible de tomar cualquier estructura y de alcanzar cualquier dimensión, (...) su mérito está en la inexplicable flexibilidad con que recibe sin perder su naturaleza cualquier material según cualquier disposición”⁷³. A pesar de la distancia entre su ensayo y el de Montaigne muchas de las reflexiones del ensayista argentino podrían utilizarse a la manera de claves interpretativas para su propia escritura.

La revisión de algunas de las aproximaciones a Ezequiel Martínez Estrada da cuenta de las estrategias más significativas con que se ha tratado de dialogar desde la crítica con una escritura tan irreductible como es su escritura ensayística. Estos esfuerzos han ido respondiendo a la exigencia de una mayor flexibilidad analítica, capaz de desplazarse simultáneamente entre territorios diversos como el pensamiento o la literatura. En este proceso son reseñables tanto los aciertos como las anomalías de un discurso crítico “contaminado” por las implicaciones de un género subvertidor de las categorías tradicionales. Una progresiva “des-ideologización” y una mayor conciencia genérica han ido modificando la práctica crítica hasta el punto de cuestionar los propios fundamentos hermenéuticos: sólo aceptando la incómoda naturaleza paradisciplinar, des-compromisiva, y ametodológica del ensayo estaremos en condiciones de poder seguir ampliando el horizonte de su lectura⁷⁴.

⁷³ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Heraldos de la verdad*, *op. cit.*, p. 7. Martínez Estrada realiza una aproximación biográfico-ensayística a la figura de Montaigne, mezclando para ello datos de su vida con las reflexiones más diversas, sirva como ilustración una perspicaz observación sobre la inagotable curiosidad del padre del ensayismo: “Su curiosidad es, efectivamente, infinita no se exageraría diciendo que su última observación, como en Proust, fue la de cómo se moría al morir” (*Id.*, p. 50).

⁷⁴ Frente al contagio de cierto fatalismo o determinismo teórico a que queda expuesto cualquier acercamiento a la obra de Martínez Estrada, podría tomarse como vacuna aquella que él mismo sugiere con sus siguientes palabras: “Creo que el escritor tiene de hecho y de derecho, como uno de sus deberes sociales apremiantes el ser un agitador, un removedor de materiales inertes, un explorador, un catador de terrenos auríferos, un vikingo de los mares ignotos, el más fecundo proveedor de materiales de fermento para la cultura filosófica”. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *En torno a Kafka y otros ensayos*, Barcelona, Seix Barral 1962, p. 171

2.2.2. MAESTRO-DISCÍPULO: EL APRENDIZAJE DE LA DESPOSESIÓN

Este ensayo, en consecuencia, puede ser indefinidamente continuado por quien quiera seguir su dirección o virar en redondo. Negación o afirmación servirán a esclarecer el enigma o el problema de lo que somos.

Ezequiel Martínez Estrada, *Sarmiento*.

Al inicio del ensayo “La lección a los desposeídos: Martínez Estrada” leemos: “¿Qué alcance tiene entonces ese nombre que me aplico, el nombre de *discípulo*, o, mejor dicho, por qué encontré en Martínez Estrada al maestro?”⁷⁵. Murena legitimaba así una de las formulaciones con mayor eco a la hora de entender su vínculo con Martínez Estrada: la relación maestro-discípulo. Esta relación -valorada de forma muy irregular por parte de la crítica, que ha visto en Murena desde uno de los más brillantes continuadores del autor de *Radiografía de la pampa* a un “falso seguidor”, que reitera, ahondando en la “zona más vulnerable”, su pensamiento, y su tono profético⁷⁶-, resulta sin embargo muy significativa por aportar claves para la interpretación de su obra. Las figuras del maestro y del discípulo remiten a una manera a la vez paradigmática y simbólica de entender la transmisión de pensamiento, que en este caso se actualiza en la recepción: una lectura que dota de sentido de magisterio a aquello que lee y que es a la vez destilado en la propia escritura como respuesta a este aprendizaje. El maestro en oposición al profesor no es emisor de conocimientos objetivables, sino aquel que provoca una toma de conciencia, una determinada conducta intelectual, un estilo⁷⁷. Su mensaje por tanto está dotado de cierta intransitividad que el discípulo debe reelaborar hacia lo transferible. A este respecto apunta

⁷⁵ MURENA, Héctor, “La lección a los desposeídos: Martínez Estrada”, *El pecado original de América*, op. cit., p. 97.

⁷⁶ En un recorrido por algunas de las consideraciones de la crítica sobre el vínculo entre Murena y Martínez Estrada se observa dicha oscilación valorativa: “por la estructura irracional del punto de partida y por el discipulazgo proclamado frente a Martínez Estrada, Murena es realmente su mejor y más exitoso alumno”. *Historia de la literatura argentina. Tomo IV, los proyectos de la vanguardia*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980/1986, p. 486; “H. A. Murena, discípulo involuntario de Martínez Estrada”. EARLE, Peter, “*Radiografía de la pampa*: los temas” en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, (edición crítica de Leo Pollman), Madrid, Archivos, CSIC, 1991, p. 462; “Héctor Álvarez Murena, en diversos aspectos discípulo de Martínez Estrada”. LOJO, María Rosa, “Algunas teorías argentinas sobre *la barbarie*”, *La barbarie en la narrativa argentina. Siglo XIX*, op. cit., 1994, p. 30; “Nada lo vincula [a Martínez Estrada] a sus falsos seguidores como H. A. Murena”. WEINBERG, Liliana, “La dimensión americana de Ezequiel Martínez Estrada”, op. cit., p. XXXVI.

⁷⁷ “lo que recibe el discípulo es la exigencia – en tanto responsabilidad y libertad- de un tono, de un estilo que es nacimiento de lenguaje”. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, op. cit., p. 114.

Américo Cristóbal:

El maestro diluye el encantamiento del mundo encantado, remite a una condición inicial; en él se concentra y recrea una forma de origen, su saber no se ofrece como saber objetivo. El discípulo entiende el apasionamiento “aislado” del otro, no hace de él un ídolo, no se adhiere a un credo común. La asociación maestro-discípulo responde a una dialéctica, siempre abierta, entre cercanía y distancia. Murena recibe a Martínez Estrada, y en ese recibir sitúa el comienzo de una conciencia nueva, el requerimiento de pensar por sí mismo⁷⁸.

Murena, como veremos a propósito del análisis de su ensayo “La lección a los desposeídos”, reconocerá en la *lección* de Martínez Estrada los signos de una anti-enseñanza, incitación a una desobediencia frente a los modos dictados de relación con la herencia cultural.

La mediación necesaria del maestro apelará a su vez a un sustrato de lo ensayístico: el posicionamiento frente a lo que se lee en el otro como condición para el desarrollo de la escritura propia. En este sentido Nicolás Rosa advierte que la exacerbada remisión al otro podría observarse como un principio sintomático del pensamiento nacional:

Una de las formas típicas del ensayo argentino es el ensayo agonístico propio del *polemos* político: la discordia, la antítesis, el panfleto, la injuria, la diatriba, que se mezclan con sus contrarios; el panegírico, la adhesión, la solicitud, la convocatoria, la demanda, etc. (...). En resumen, el borramiento del enunciador⁷⁹.

Esta aparente claudicación del yo a favor de un tú polémico responde sin embargo, como lúcidamente argumenta el mencionado crítico, a una exigencia de distanciamiento autoreflexivo, dando lugar a una variada casuística relacional cuyo último referente es el lector:

Cuando se caracteriza el ensayo como subjetivo, se muestra la incapacidad del sujeto de verse así mismo como sujeto; siempre será un objeto, y es sólo en la prescindencia o la alienación que el otro le comporta o le atribuye, como alcanzará su objetividad, pero también la confirmación de su subjetividad. El Otro, como semejante (Montaigne y Boétie), como rival (Murena y Martínez Estrada), como hermano de adicciones (Baudelaire y E. A. Poe), como enemigo (Alberdi y Sarmiento), falsas efigies de admiración (Borges y Lugones), transubstanciados en el Lector, en páginas, en capítulos, en libros, enmascaran los elementos de la reflexión narcisista pero también el rigor de la letra del Otro que siempre inquietará nuestra visión especular⁸⁰.

⁷⁸ *Id.*, pp. 113-114.

⁷⁹ ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁰ *Id.*, p. 28.

Llama la atención que Nicolás Rosa sintetice la relación entre Murena y Martínez Estrada en la idea de “rivalidad”. Y es que acaso sea una especie de fricción competitiva, la tentativa de ir más allá de lo recibido, la única capaz de romper con una jerarquía (maestro/discípulo) cuya razón de ser es justamente la de ser abolida. En su búsqueda de una plenitud personal el discípulo deberá aniquilar a su trasunto paterno en la ámbito del desarrollo intelectual. La idea de parricidio⁸¹, tratada por Murena en *El pecado original de América*, repercutió coyunturalmente en un forma de entender la nueva generación de intelectuales que empiezan a escribir en torno al 50, dentro de la que Murena se significaría por señalar el lugar predominante de figuras del panorama nacional –reconocimiento de unos “padres” que, hasta ese momento, no eran tenidos como tales dentro de la propia tradición- así como la exigencia de una respuesta de compromiso frente a ellas. Emir Rodríguez Monegal en su citado libro sobre esta generación afirmaba: “Lo fecundo en el análisis de Murena es señalar ya en 1951 la importancia de Martínez Estrada para la nueva generación”⁸². Este crítico ve en el señalamiento del autor de *Radiografía de la pampa*, más que en la asunción de sus ideas, lo valioso del aporte de Murena. Y lo cierto es que Murena, aunque precursor en las lecturas, no será el fundador de una forma de pensar a partir de estos antecedentes. En este sentido la respuesta al ensayo de Martínez Estrada podría verse como un indicador privilegiado de la distancia entre los jóvenes de *Contorno* y el autor de *El pecado original de América*.

Si Murena leía a Martínez Estrada para llevarlo hasta su límite y buscar una superación que lo trascendiera sin anularlo, en una suerte de *Aufhebung* hegeliana del ensayismo argentino, Viñas lo situará como precursor pero sólo para dejarlo atrás, negándose a la prosecución de una lectura que le impediría sostener su modo de interrogar el presente, desde la historia política⁸³.

Murena sigue los presupuestos de Martínez Estrada hasta el límite del destierro total del discurso académico, mientras que pensadores como David Viñas o Jitrik, recorriendo su propio camino terminarán por inscribirse finalmente en un nuevo orden del dominio academicista.

⁸¹ “El *parricidio* que evoca Murena no puede perseguirse como reverso absoluto, como pura identidad; está a la vista, en el rostro de toda transmutación verdadera de la enseñanza. Donde da comienzo el nombre.” CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 114.

⁸² RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El juicio de los parricidas: La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 19.

⁸³ MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, *op. cit.*, 2003, p. 14. En la caracterización de parentesco que este crítico hace de los ensayistas del cincuenta frente a la figura del “hijo pródigo” encarnada por Murena, los autores de *Contorno*, Viñas, Jitrik y Masotta son denominados “huérfanos”.

Por otro lado sería lícito rastrear la literalidad de la metaforización de las posiciones intelectuales en relación a la idea de *magisterio*, y detectar cómo Martínez Estrada desempeñó a lo largo de su vida una valiosa labor de maestro filtrada subrepticamente en su escritura⁸⁴; labor poco ortodoxa que le situaba como un profesor anómalo, un maestro de los márgenes: “Martínez Estrada, con su voraz capacidad de internarse en las bibliografías de la antropología cultural y la sociología clásica, se mantiene siempre como una voz paralela a la que instituyen las lecturas del ámbito académico”⁸⁵. Por su parte Murena, reivindicador tanto del papel de discípulo como de parricida, reniega de la posibilidad de ejercer ninguna forma de continuidad en la enseñanza. Esta actitud tendría su correspondencia fuera de los textos en su falta de vocación docente, como atestigua en un curioso “auto-reportaje” publicado en la prensa, donde a la pregunta –hecha por él mismo– de por qué no enseña, respondía que nunca tuvo la ilusión de educar: “Más bien –añade– habría que deseducar a la gente. Arrancarles de la cabeza todo lo que le introducen los padres y los maestros’. Duda [Murena] de que algún ministerio de Educación aceptase un programa suyo”⁸⁶. Murena mostraba así sus suspicacias con respecto al sistema de enseñanza como suministrador de protocolos y pautas de aprendizaje. De hecho en varias ocasiones se referirá al carácter decididamente autodidacta de su formación.

El ensayo “La lección a los desposeídos: Martínez Estrada” parte de la problemática anteriormente aludida y comienza con las siguientes palabras: “Excúseseme la necesaria referencia personal. Hace pocos años yo mismo escribí ciertas páginas sobre la obra de Martínez Estrada, páginas de censura a veces agria, pese al fundamental respeto por el valor del pensamiento de

⁸⁴ La enseñanza fue tanto una preocupación como una dedicación constante en la vida de Martínez Estrada, de cuya experiencia han quedado diversos testimonios. Vid., ADAM, Carlos, *Bibliografía y documentos de Martínez Estrada*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968. Enrique Anderson Imbert, en un artículo en el que recuerda cuando era alumno suyo (“Martínez Estrada en 1926”, *Sur*, n° 295, 1965, pp. 49-54) afirma: “yo le tomaba apuntes que, bien encuadrados, fueron mi primera historia literaria. Veinte años después al revisar su *Panorama de las literaturas*, comprobé que allí habían venido a parar las viejas clases”. Dinko Cvitanovic, rastreando la importancia de su actividad docente en la génesis de *Radiografía de la pampa*, afirma al respecto: “la actividad docente fue un reto no solamente para la organización de materiales intelectuales si no en cuanto a su relación con los demás en ese caso jóvenes estudiantes”. Vid. “*Radiografía de la pampa* en la historia personal de Martínez Estrada” en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel *Radiografía de la pampa*, op. cit., p. 328.

⁸⁵ GONZÁLEZ, Horacio, “Cien años de sociología en Argentina: la leyenda de un nombre”, en *Historia crítica de la sociología argentina*, op. cit., p. 59.

⁸⁶ MURENA, Héctor, “Autorreportaje de H. A. Murena”, *La Razón*, Buenos Aires 7 de octubre de 1961. Laura Estrin vincula la soledad señalada por Murena como un mal derivado del desgarro metafísico de América con la imposibilidad de una verdadera cadena de discipulazgo: “Y la soledad – y aquí estaría parte del movimiento tan significativo de este ensayista en la historia argentina, ya que el desvalimiento geográfico señalado antes es adscrito por él mismo a Martínez Estrada-, esa ausencia –repetimos– para Murena es un maestro terrible porque no dice nada pero también la misma soledad es su discípulo ausente...”. ESTRIN, Laura, “Héctor Álvarez Murena”, en *Literatura argentina. Perspectivas fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, pp. 315-316.

este hombre que en ellas anotara, páginas de disidencia a menudo tajante”⁸⁷. Con ellas hace referencia a un tempranísimo artículo publicado en la revista universitaria *Verbum*, que supone el génesis de *El pecado original de América*⁸⁸. En él Murena criticaba el libro *Sarmiento* de Martínez Estrada por sus concesiones a un pensamiento más convencional, en comparación con anteriores libros, de una radical novedad como *Radiografía de la pampa* o *La cabeza de Goliat*. Pero el autor advierte que el disentimiento era entonces como ahora necesario y se reconoce su “discípulo”, autodesignación que Murena escribe en cursiva subrayando así su especial relieve y que en su calidad de declaración explícita, será utilizada por la crítica como legitimación de la vinculación “declarada” entre ambos autores.

Todo el ensayo sobre Martínez Estrada se articula en torno a la “revelación” que supone la lectura de las obras de este autor para él y para muchos jóvenes de su generación. Dando sentido a dicha “revelación” Murena traza un recorrido por sus años de aprendizaje. Es significativo el uso de la primera persona con carácter autobiográfico en este ensayo; muy poco habitual en su práctica ensayística. Supone una especial imbricación con el objeto de su escritura. Se marca así un punto decisivo entre la interioridad y la exterioridad del discurso en el que se juega tanto el origen del propio pensamiento como la inserción en una tradición cuestionadora de lo nacional. Murena comienza esta trayectoria aludiendo precisamente a su formación autodidacta -conformada por lecturas “vagas, caóticas, gobernadas por las desesperanzas y los apetitos tan diversos que cada día trae”⁸⁹— y destaca las lecturas más influyentes: “Ayer fueron los tomos de Spengler, recorridos a la carrera, a saltos entre la incompreensión de muchas cosas, el asombro y el sobrecogimiento; hoy es el descubrimiento de Flaubert, mañana se fumarán demasiados cigarrillos antes de lanzarse al vértigo de un párrafo de Hegel”⁹⁰. Dostoievsky, De Quincey, Rimbaud, Nietzsche, Baroja, d’Annunzio, Descartes, Galdós, Spencer, Stendhal, Kant, Garcilaso, Rilke, Petrarca, Dante, Verlaine, son mencionados al recorrer en la memoria los estantes de una biblioteca respecto a la cual cada vez se hace más agudo el sentimiento de préstamo. La

⁸⁷ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 97.

⁸⁸ Se refiere al artículo “Reflexiones sobre el pecado original de América” publicado en 1948, en el número 90 de la revista *Verbum* (su último número). En una nota aclara que “Estas consideraciones están particularmente y simbólicamente referidas al *Sarmiento* de Martínez Estrada”. En este texto Murena critica la falta de comprensión de la verdadera dimensión de la figura de Sarmiento, al que Martínez Estrada achaca una falta de coherencia en su detentación del poder. Murena exige en este punto una lectura que trascienda la cobertura histórica. En este primer artículo se vislumbran también gérmenes de ideas que se desarrollarán en posteriores libros como el origen económico sublimado en lo metafísico del mal de América o la idea del campamento como forma “culpable” de falso asentamiento que desarrollará a finales de los sesenta en *El nombre secreto*.

⁸⁹ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 98.

⁹⁰ *Id.*, p. 98.

biblioteca es considerada inicialmente un refugio; pero progresivamente en su interior

empieza como una especie de divorcio en el que uno se va poniendo sordo para la gente, y la gente lo entiende cada vez menos a uno. No es tranquilizador el modo en que este mundo irrita, raspa ahora la piel con cualquiera de sus aristas, [...] ¡Todo lo que se ha visto en los libros europeos es tan hermoso, tan dramático, tan denso, en suma, tan vivo comparado con lo que nos rodea acá!⁹¹.

En la biblioteca se produce una distancia entre el mundo percibido en los libros europeos y la realidad circundante⁹². Esta distancia será formulada insistentemente por Martínez Estrada, siendo reseñable a este respecto el capítulo “Literatura propia y apropiada”, incluido en su libro *Para una revisión de las letras argentinas*, donde el autor enuncia este problema en términos muy parecidos a los que emplea Murena en su ensayo:

¿De qué proviene nuestro disgusto, muchas veces, por la literatura? No es que estemos cansados de leer, sino que estamos cansados de que nuestras lecturas nutran solo la imaginación y satisfagan sólo la parte más lúcida del espíritu. Recorremos con la vista los estantes de la biblioteca, la mano toma algún volumen y lo deja apenas hojeado, sentimos que no está ahí el libro que en ese momento necesitaríamos leer, como si tuviéramos sed y no halláramos agua entre los licores⁹³.

El problema que implica el desgarramiento entre la experiencia cultural y la vital no puede ser explicada para Murena por la falta de literatura que trate la “temática americana” sino por la falta de una especial vinculación, un anclaje espiritual entre la literatura y América “¿Pues cómo se podría crear poesía no gratuita en un mundo del cual se está segregado?”⁹⁴. De forma progresiva, la biblioteca deja de ser refugio para constituirse en cárcel donde se materializa la escisión del americano. “La biblioteca ya no es el acogedor sitio de antaño, cuando se entra ahora en ella, se miran sus vastas paredes cargadas de volúmenes como una amenaza que nunca se superará”⁹⁵. La conciencia de inferioridad con respecto a la tradición europea incita a tentativas que se ven frustradas, por lo que la biblioteca en última instancia “se torna en hospital al que se va por estar enfermo porque es la única puerta abierta”⁹⁶. Ante esta puerta abierta los dos caminos

⁹¹ *Id.*, pp. 99-100.

⁹² Murena escribió en varias ocasiones sobre la necesidad de una literatura nacional, no nacionalista. *Vid.* “El acoso de la soledad” en *El pecado original de América*, *op. cit.*, pp. 55-75. Sobre las implicaciones de este posicionamiento en el contexto intelectual argentino de aquellos años, *Vid.* 1.2.

⁹³ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967, p. 197.

⁹⁴ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 100.

⁹⁵ *Id.*, p. 101.

⁹⁶ *Id.*, p. 102.

posibles son aquellos que encarnan la doble respuesta de los intelectuales ante la situación: seguir leyendo y viajar a París para integrarse en aquella realidad de la que se está escindiendo - actitud escapista que caracterizó a los artistas del modernismo—; o practicar el folklorismo o el nacionalismo, opción que descarta Murena de antemano -“y como naturalmente no se puede pensar en volverse folklorista o nacionalista, como no se sale de la casa del engaño para meterse en la mansión de la estupidez”⁹⁷. Ante el conflicto de escribir en América sólo cabe la huida (la escritura desde Europa), o el abandono (la no-escritura). Las circunstancias del país, Argentina, en la década del 40 y 50 acentúan las dificultades de aquellos que comienzan a plantearse desde dónde, cómo escribir. En esta situación la lectura de las obras de Martínez Estrada cobra un especial sentido. Murena enuncia una síntesis de esta enseñanza de la siguiente manera:

Los americanos somos los parias del mundo, como la hez de la tierra, somos los más miserables entre los miserables, somos unos *desposeídos*. Somos unos desposeídos porque lo hemos dejado *todo*, cuando nos vinimos de Europa o de Asia y lo dejamos *todo* porque dejamos la *historia*⁹⁸.

Esta lección viene dada en particular por la lectura de dos de sus libros de ensayo (*Radiografía de la Pampa* y *La cabeza de Goliat*), después de lo que para él es el fracaso de sus primeros libros de poesía⁹⁹.

El desamparo, el sentimiento de desposesión primordial que Murena lee en los ensayos de Martínez Estrada no será algo exclusivo del ser americano, sino que se hace extensivo al hombre universal como ser inacabado que siente angustia por su nada. La influencia del existencialismo que está presente a lo largo de todo el ensayo es especialmente perceptible en fragmentos como el siguiente: “La humanidad es la angustia de ser posible, sólo posible, es el horrible sentimiento de lo que se carece para ser, el vértigo de sentir a fondo que no se es nada”¹⁰⁰. La desposesión a la que se enfrenta todo hombre como ser inacabado en América no tiene como consecuencia una construcción propia para paliar esa pérdida. Asumiendo que

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Id.*, p. 105.

⁹⁹ Tras denostar la primera poesía de Martínez Estrada, Murena califica sus primeros libros de ensayo como “un cuerpo de densa poesía, de tenso dramatismo, de robusto pensar”. *Id.*, p. 105. Mattoni puntualiza al respecto: “Lo informe del ensayo, que asume el desierto de una total ausencia de tradición para la versificación antes experimentada y autoanulada, se vuelve entonces la verdadera experiencia poética, es decir, una experiencia escribible donde el lenguaje es atravesado por lo real, cuyo carácter radicalmente extralingüístico no le quita su filo” MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁰ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 105.

por la emulación de lo europeo ya se ha recorrido esa distancia, se vive bajo la ilusión de no haber sufrido una segunda separación¹⁰¹. Nicolás Rosa apunta que esta sintomatología de la “desposesión” americana, visible en el frenesí de la lectura y el vértigo de la erudición, tendría un reflejo invertido en el universalismo, como ponen de manifiesto las reflexiones de Harold Bloom sobre la denominada “angustia de las influencias”¹⁰²:

Cómo leen los americanos la Biblioteca europea, pero también cómo leen los europeos los “trazos”, los “rasgos”, los “diseños”, los “esbozos”, ¿universal o particularmente, como producción o como producto? Para decirlo con Murena, ¿cómo fue leído, exaltado, Poe por el amaneramiento fúnebre de Théopile Gauthier o por la incisiva mirada de Baudelaire? (...). Los americanos leen fragmentariamente y los europeos totalitariamente; los europeos leen fragmentariamente los “universales americanos” (...) y los americanos leemos “universalmente” la fragmentación desde Sebastopol a Chinchón (...). Toda lectura es siempre geográfica. En esencia la pregunta que le hace Murena a Martínez Estrada es ésta: qué hacemos con tanta lectura, dónde depositarla, dónde colocarla¹⁰³.

En clara oposición a la concepción de Borges formulada en su conocido artículo “El escritor argentino y la tradición” -la tradición del americano sería la posibilidad de apropiarse heterodoxamente de cualquier herencia-, Martínez Estrada supone en este contexto el reconocimiento y la aceptación de una desposesión consustancial: “Martínez Estrada significa el surgimiento de la conciencia de América. Por primera vez la conciencia, después de una desgana existencia en bruto, puramente animal; significa la entrada de América en la humanidad”¹⁰⁴. En la utilización de la palabra “conciencia”, Murena se hace eco de la terminología del propio Martínez Estrada. Ve como principio de recuperación de la enfermedad en que está sumergido el país, el reconocimiento de la misma¹⁰⁵ -reminiscencias del pensamiento psicoanalítico que tiene una gran importancia en su obra-. Esta lectura sitúa al escritor en la responsabilidad de ofrecer una respuesta; la dificultad es asumir una enseñanza cuyo legado es el vacío, enseñanza que es realmente una des-enseñanza y que los convierte en “herederos de la nada”¹⁰⁶. Es en

¹⁰¹ *Vid. Id.*, pp. 107-108.

¹⁰² ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁰⁵ Al final de *Radiografía de la Pampa* Martínez Estrada refiriéndose a la barbarie, a “la realidad profunda” afirma: “Tenemos que aceptarla con valor, para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia, para que se esfume y podamos vivir unidos en la salud”, *op. cit.*, p. 256.

¹⁰⁶ “Para Murena, Martínez Estrada describe el colapso del eclecticismo, de esa acumulación fragmentaria de conocimientos con los que difícilmente se sabe qué hacer. (...) La lección de Martínez Estrada sería pensar a partir

este punto donde se plantea el parricidio: “Como discípulos, debemos superar la lección. Como hijos debemos empezar por ver los defectos de nuestros padres”¹⁰⁷. Mattoni sintetiza así la potencialidad del proyecto legible en la enseñanza operada *entre* las obras de Martínez Estrada y Murena :

La vía única que parte del reconocimiento de la desposesión, tarea presente para cada ser singular en su radical novedad frente al mundo, vuelve inevitable la invención de otro bien, que sea apropiable como una experiencia, es decir, un tiempo y un lugar; lo que no se logra con la descripción de lo dado (¿qué más perdido que el “realismo” o más ingenuamente heredado que la mimesis, que es el pensamiento ya cristalizado?), sino con su paso por el pensamiento, es decir, escribiendo todo de nuevo¹⁰⁸.

Murena termina su ensayo refiriéndose a la obra de Martínez Estrada *El maravilloso mundo de Enrique Hudson*, último libro publicado por el autor hasta ese momento. Después de la denuncia de los problemas del ser americano esta obra representaría una proyección en lo universal: “Su ascenso de retorno ha cumplido su parábola invertida de profeta”¹⁰⁹. Esta observación con ecos de la retórica de la propia escritura de Martínez Estrada, apunta a la idea de que con este libro se opera un movimiento diferente al de sus anteriores obras. Aquí el acceso a la universalidad desde la especificidad americana supone un ingreso sin transición a un espacio utópico y neutral donde el sujeto exógeno es legitimado por su trato individual con la naturaleza:

Si *Radiografía de la pampa*, *La cabeza de Goliat*, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* eran el anatema, el diagnóstico, el dardo que despierta a una conciencia de su inercia y la incita al trabajo de negarse como pasividad, de pensar su naturaleza y el perpetuo hueco de su cultura fragmentaria, entonces *El mundo maravilloso de G. E. Hudson* será la promesa de una disolución ya operada de esa pasividad y de ese mundo mudo, cuando la naturaleza y la historia propias de nuevo hablen con sentido es decir, universalmente¹¹⁰.

Murena enuncia su voluntad de distanciarse de su maestro justo antes de esa salida, quedándose todavía en la ciudad devastada, paisaje de despojos donde incluso la nada constituye un principio de patrimonio, y donde el universalismo deberá reconstruirse desde una periferia encardinada

del ansia, entenderla como desposesión pura y despojarla asimismo de los fetiches que rítmicamente la alimentan, usar el ansia como una actividad de interpretación que en un segundo momento se vuelve sobre sí misma y extrae de ello al menos su diagnóstico”. MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., p. 164.

¹⁰⁷ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 117.

¹⁰⁸ MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., p. 170.

¹⁰⁹ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 118.

¹¹⁰ MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., p. 169.

en el centro de la propia realidad.

Años más tarde de la publicación de su ensayo sobre Martínez Estrada, el ensayista titulará “maestro y discípulo” a uno de los diálogos radiofónicos que dirigió entre 1971 y 1972 y que fueron recogidos póstumamente en el volumen *El secreto claro* (*Vid.* 4.5.). Al desarrollar este tema, los disertadores radiofónicos recuerdan un viejo aforismo que se encuentra en todas las tradiciones -“cuando el discípulo está listo el gurú aparece”- a partir del cual reflexionan: “Es evidente -dice Vogelmann- que el maestro puede darle a uno únicamente lo que uno ya tiene”. Más adelante Murena afirma: “Pero parecía que ese factor aparentemente mediador tiene que presentarse siempre. Que incluso en el caso de los grandes iluminados, de alguna manera, el factor maestro aparece siempre bajo alguna faz, aunque la iluminación llegue desde dentro”¹¹¹. En este momento Murena pensaba en términos estrictamente espirituales. Para el ensayista el maestro ya no es un individuo concreto, ni una lectura; podría ser “un perro”, una conversación o la audición de un recital del Corán por el sheik Abdul Basset Abdul Samat. A pesar de la distancia entre este testimonio y la atribución a Martínez Estrada del calificativo de *maestro*, en ambos -y en otras muchas referencias a esta temática a lo largo de su obra- se aprecia la necesidad de este elemento mediador como factor determinante en el proceso de asimilación del mundo¹¹². Si Murena vuelve innumerables veces sobre el vínculo maestro-discípulo es, como afirma Cristófalo, “para cifrarlo en una interrogación por el sentido”¹¹³.

2.2.3 LA MARGINALIDAD CUESTIONADA DEL PROFETA

David Viñas, tras señalar las intervenciones de Martínez Estrada que confirman su activa participación en la vida literaria e institucional de la época -conferencias públicas, presidencias de la Sociedad Argentina de Escritores, invitación a Estados Unidos, candidatura al premio Nóbel...-, afirma taxativamente: “De su marginalidad, entonces, nada o muy poco. Y más bien

¹¹¹ *Id.*, pp. 102-103.

¹¹² “El maestro no está destinado a allanar el ámbito de las relaciones, sino a trastornarlo; no a facilitar los caminos del saber, sino, en un principio, a hacerlos no sólo más difíciles, sino propiamente infranqueables; lo que se muestra bastante bien en la tradición oriental del magisterio. El maestro no da a conocer nada que no quede determinado por lo ‘desconocido’ indeterminable que representa”. BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 27. También sobre la figura del maestro *Vid. Id.*, pp. 30-31.

¹¹³ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 113.

todo lo contrario”¹¹⁴. A su vez Ricardo Piglia, comentando las vicisitudes de un cuestionable contra-canon argentino¹¹⁵, escribe: “Muchos lo reivindicán y están en su derecho, pero a quién se le puede ocurrir pensar que Murena era un escritor marginal, si estuvo siempre en el centro de la escena literaria desde que publicó el primer libro y fue el delfín de Victoria Ocampo (...)”¹¹⁶. Emir Rodríguez Monegal se refiere a la contradictoria participación de Murena en las revistas más influyentes, órganos representativos de la generación del 25:

de *Sur* Murena salta a *La Nación* (que lo publica en la primera página) a *Realidad* revista de ideas que dirigía Francisco Romero. Murena ha conquistado en poco más de un año los baluartes de la generación de 1925 contra la que (en apariencia) dirige sus análisis. ¿O habría que decir: la generación de 1925 ha conquistado a Murena?¹¹⁷.

Murena además contó con subvenciones, participó en congresos, publicó y ejerció como traductor para las editoriales más importantes del momento.

Las mencionadas opiniones hacen referencia a un debate que siempre rodeó a Martínez Estrada y a Murena: su presunta marginalidad. De acuerdo a los datos apuntados parece claro que la “lateralidad” de estos autores no puede entenderse desde lo social, ni como actuación fuera del mundo institucional de la cultura. Algunos autores han defendido cierta marginalidad “ideológica” en el caso de Martínez Estrada. “Su exilio” en Cuba supone según David Viñas un desplazamiento hacia la izquierda y lo lateral¹¹⁸, aunque este movimiento es cuestionado por otra crítica como un cambio externo y circunstancial. En el caso de Murena la marginalidad se concretaría en el desplazamiento que le lleva de un lugar central -desde donde publica *El pecado original de América*-, a su inmersión en un mundo poético y hermético en el que se verá cada vez más aislado: “De adalid y casi *fuehrer* de su generación, Murena ha pasado ahora a ser un poeta aislado, hermético e incomunicado”¹¹⁹. Domingo Ighina recientemente volvía sobre esta

¹¹⁴ VIÑAS, David, “Martínez Estrada de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe” en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, op. cit., p. 420.

¹¹⁵ “Si el canon es cerrado y breve como el nuestro, hay que releer y cambiar de lugar siempre a los mismos escritores, es muy difícil ir a buscar otros textos secretos porque todo es visible, (...) son efectos y descubrimientos previsibles, siempre hay un escritor conocido que ha sido olvidado”. PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 157.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El juicio de los parricidas*, op. cit., p. 94.

¹¹⁸ VIÑAS, David, “Martínez Estrada de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe” en op. cit., p. 42.

¹¹⁹ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El juicio de los parricidas*, op. cit., p. 97.

cuestión apuntando: “Una vez derrocado Juan Domingo Perón, Murena poco a poco, deja de ser el ‘brillante’ joven intelectual del momento y sus posturas colisionan cada vez más con los nuevos dueños de la crítica literaria argentina”¹²⁰.

Proseguir en esta línea el debate sobre la marginalidad podría abocarnos a insistir en estereotipos apoyados en datos que tienen que ver con la biografía intelectual del ensayista pero no siempre con su escritura. Habría que tener en cuenta además que estas lecturas están interferidas por operaciones de recepción. La crítica asume un lugar -axial o aledaño- desde el que se pronuncia con respecto a la centralidad o exterioridad de los autores. Cabría quizá la posibilidad de una lectura alternativa de esta problemática: ¿existe una marginalidad articulada exclusivamente desde los textos?. En este sentido uno de los primeros dispositivos de desplazamiento que se observa en Martínez Estrada y Murena es sin duda la difícil adscripción de su escritura a un terreno único: aquél que busque la lectura literaria se verá tentado a realizar una lectura discontinua y fragmentaria. Quien busque un análisis sociológico quedará atrapado en la perplejidad de una escritura que se escapa al requerimiento de un método reconocible en el texto. El ensayo, y de forma más aguda el ensayo literario, exige una perspectiva marginal y ubicua que pueda contemplar su objeto de estudio. Liliana Weinberg en un análisis de la paradoja como elemento estructurador de la escritura de Martínez Estrada y en particular de *Radiografía de la pampa*, hace alusión al especial concepto de marginalidad que opera en la escritura de este ensayo:

*La Radiografía se estructura notoriamente a partir de la adopción de un punto de vista marginal por parte del autor, a la vez que esta posición se vinculará con la elección de una determinada estrategia de conocimiento de la realidad y de estructuración de los textos: la paradoja. Y al ofrecer la verdad se mostrará que es él quien ocupa el verdadero centro, sólo desde el margen es posible advertir las imposturas del recuento tradicional de los hechos para desenmascararlo y al mismo tiempo advertir la verdad encubierta por la mentira del discurso oficial*¹²¹.

Pero la marginalidad que supone la escritura ensayística de Martínez Estrada todavía está apegada a un discurso heredero de una tradición decimonónica, que opera contra ella, pero desde ella, manteniendo una ilusión de centro. La escritura de Murena irá perdiendo la

¹²⁰ “Esta postura mureniana, que por cierto en otros términos puede remontarse a José Martí, y más allá, permite suponer que el autor de *El pecado original de América* fue un marginal entre los intelectuales argentinos y que sus posturas resultaron un saludable revulsivo que obligó a replantearse a esos mismos intelectuales su papel de portadores de una angustiosa y estéril erudición comprada en Europa”. IGHINA, Domingo, “Murena: negación y recomienzos de la historia”, *Inti*, Buenos Aires, n° 52-53, otoño 2000 – primavera 2001, p. 243.

¹²¹ WEINBERG, Liliana, “*Radiografía de la pampa* en clave paradójica”, en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, op. cit., p. 477.

gravedad de esta herencia para inscribirse en un discurso fragmentario y más característico de la modernidad. La ruptura se consolidará en sus sucesivos libros con la repetición de ciertos discursos obsesivos, que exigen una nueva perspectiva desde donde contemplar la asunción de distintos espacios marginales¹²²:

Murena representa –tanto o aún más que Martínez Estrada, (...)– una variante oscura, confusa y políticamente peligrosa del ensayo argentino. Es cierto que ni el fatalismo nietzscheano de Martínez Estrada ni el paradójico teísmo de Murena pueden ser leídos en tanto prácticas positivas de intervención, de traducción directa al campo de la acción¹²³.

Una interpretación desmontadora de posiciones establecidas ejercida hasta el auto-desmembramiento, más que la enunciación de una praxis sociopolítica preceptiva y grupal, supondría aquí el modo de asedio desde los márgenes. La temática americanista reproduce y motiva esta dialéctica por tratarse de un territorio enfrentado al debate de su propia marginalidad. En palabras de Esteban Moore:

H. A. Murena nos insta a invertir la mirada, observar la periferia desde la periferia misma, anular el centro imaginado, vernos tal cual somos. (...) Pero también nos advierte que esta operación no puede ser protagonizada por una mente dividida, una cuyos hemisferios se enfrentan constantemente en una danza macabra, autodestructiva, augurando la cíclica reinstalación del fracaso¹²⁴.

La marginalidad como aislamiento, como incapacidad de integración en un discurso social en ambos autores estaría relacionada con la plurivalente lectura que suscita su identificación con la figura del *profeta*. En un ejercicio de paciencia podría recorrerse la crítica sobre Martínez Estrada, lápiz en mano, realizando un inventario de las numerosas menciones a términos del campo semántico de la profecía; si procediéramos a su catalogación podríamos observar que raramente lo profético es empleado en un mismo sentido. A través de él se alude a aspectos tan diversos como la tendencia psicológica del autor, su adscripción ideológica, una categoría estilística, la retórica bíblica de su escritura, el carácter prospectivo y de diagnóstico de su obra, su relación con la sociedad, o a su negación a ser considerado un profeta. A pesar de su dispersión, dichas aproximaciones conforman un espectro común donde se perfilan algunos de los rasgos

¹²² Vid. MURENA, Héctor, “La subversión necesaria”, en *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, pp. 15-29. La subversión destabilizadora de valores preestablecidos podrá leerse como una forma de marginalidad.

¹²³ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 106.

¹²⁴ MOORE, Esteban, “H. A. Murena: la inversión de la mirada”, *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 30, julio-octubre 2005 (Revista digital). Facultad de Ciencias de la Información Universidad Complutense de Madrid.

que aproximarán la escritura de los dos ensayistas argentinos, resultando a su vez clarificadoras de su posición marginal.

Sebreli titula uno de los apartados de su mencionado estudio “*El profeta*”¹²⁵, identificando al autor de *Radiografía de la pampa* con esta figura que surge en momentos de crisis social –como en la Grecia de los estoicos y los cínicos– destacando la soledad y el aislamiento que caracterizan a aquel que habla desde el exterior y que se ve rechazado por su superioridad y paternalismo. Para defender su tesis Sebreli alude a fragmentos y citas fuera de contexto donde Martínez Estrada reflexiona sobre su difícil comunicación con el medio sobre el que escribe¹²⁶.

Pero más interesantes que las consideraciones ideológicas y biográficas son aquellas que analizan la repercusión de esta categoría en sus textos. En este sentido es destacable el análisis de Beatriz Sarlo. Esta autora plantea más allá de la mimesis de una retórica profética, las consecuencias textuales que la actitud profética implica. Respondiendo a la pregunta “¿Quién escucha al profeta?”, Sarlo afirma:

Martínez Estrada escribe para no ser escuchado: la *vox clamantis* que recorre el texto pretende ser precisamente eso, un discurso que por su ausencia de escucha social, corrobore la tesis sobre el carácter irredimible de la sociedad a la que y sobre la que se habla. Ésta sería la manifestación discursiva más clara del pesimismo radical¹²⁷.

En el ensayo de Martínez Estrada el receptor, que se corresponde con la realidad tratada, parece excluido de una escritura que se aísla, que insiste obsesivamente en sí misma sin establecer la comunicación esperable. Al ser detenida, al fracasar, esta no-comunicación es el síntoma del inmovilismo, del fracaso originario y reiterativo sobre el que se fundamenta la sociedad argentina -la realidad de América- para este autor.

La comunicación profética además de incidir en el aislamiento del discurso tiene que ver con su carácter prospectivo. Etimológicamente profecía significa decir en el futuro (*pró* hacia delante, *phemí* decir), por lo tanto es un decir que no tiene lugar. Se diferencia así del discurso de la historia (que dice lo que *ha sido*) y del de la filosofía (que dice lo que *es*). La profecía es el diagnóstico a-científico, el lenguaje de la utopía. Resulta curioso que Hegel en su libro *La razón*

¹²⁵ SEBRELI, José, *Martínez Estrada, una rebelión inútil*, op. cit., pp. 97-104. Vid. RIVERA, Juan, *Estética y mitificación en la obra de Martínez Estrada*, op. cit., pp. 74-83.

¹²⁶ El título del libro de Hauretsche, *Los profetas del odio*, alude también a la figura del profeta para criticar la posición externa y poco comprometida desde la que se pronuncian autores como Martínez Estrada. Vid. HAURETSCHKE, Arturo, *Los profetas del odio*, Buenos Aires, Pampa y cielo, 1964.

¹²⁷ SARLO, Beatriz, “El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a *Radiografía de la pampa*”, *Dispositio*, n° 24-26, 1984, p. 155.

en la *Historia* al hablar de América afirme: “Pero como país del porvenir, no nos interesa aquí. La filosofía no se dedica a profecías”¹²⁸. Por su falta de ser, por su inminencia, el único lenguaje que parece capacitado para hablar de América es aquél propio del oráculo, de la adivinación. Hay que advertir que el ensayo como género implica ya un especial trato con una dimensión prospectiva del propio discurso¹²⁹. Afirmar Nicolás Rosa:

El ensayo es una experimentación del pasado (la historia, la experiencia, la tradición, la memoria, el *ejemplum*) que se expresa como vaticinio y que espera cumplirse como realidad. El ensayo es intención de futuro y lógicamente completa el juicio que se forma con signos aleatorios, con presagios, con alegorías que, más allá de su fuerza de convicción perlocutiva y simbólica, operan en la constitución discursiva como juicios *a priori*¹³⁰.

En su condición de profecía, el ensayo americanista de Martínez Estrada se dirige a un futuro negado desde su escritura, que enuncia la incapacidad de iniciar el tiempo en un continente desterrado de la Historia. En su ensayo “La lección a los desposeídos”, Murena se referirá a la dimensión profética de Martínez Estrada –“Digo profética en el sentido de anunciar con anatemas el advenimiento de un orden superior”¹³¹. Si lo que define al profeta “es su exterioridad, su ajenidad, si se perdona el neologismo, respecto al nudo de esa realidad (de esta realidad) cuyo nacimiento venían justamente a anunciar”¹³², habrá que distanciarse de esa *distancia* que supone la perspectiva profética para hacer posible un cumplimiento del futuro, el advenimiento de lo mesiánico¹³³. A pesar de esta búsqueda de superación con respecto a Martínez Estrada, el pensamiento de Murena fue caracterizado desde muy temprano bajo el signo de la profecía. En un artículo aparecido en 1955 -un año después de la publicación de su primer libro- Juan Adolfo

¹²⁸ HEGEL, G. W. F., *La razón en la Historia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972, p. 261.

¹²⁹ “el ensayista se lanza, como un acróbata, al vacío, arriesga y se adelanta por terrenos no del todo explorados y a veces fuera del campo de su experiencia. (...) su esfuerzo apunta al futuro, porque deja el camino abierto para nuevas incursiones”. OVIEDO, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991, p. 14. Aunque no se trata estrictamente de una escritura filosófica, podría aplicarse al ensayo las siguientes palabras: “Quiero decir: escribir un texto filosófico, solo, sobre escritorio propio (o caminando...), implica la misma paradoja. Se escribe antes de saber qué se tiene qué decir y cómo; y se escribe para saber, si es posible. La escritura filosófica está adelantada en relación con lo que debería ser”. LYOTARD, Jean-François, *La postmodernidad (explicada a los niños)*, Barcelona, Gedisa, 1996, pp. 118-119.

¹³⁰ ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, *op. cit.*, p. 25.

¹³¹ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 115.

¹³² *Id.*, p. 117.

¹³³ *Vid.* MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, *op. cit.*, p. 168.

Vázquez opone los conceptos de profecía y teoría: “El autor [Murena] no quiere proponer una teoría sino más bien hace una profecía [...] no se trata de una posición científica y crítica sino de una actitud que participa de la poesía religiosa y de la metafísica teológica”¹³⁴. Al intuir que su escritura no obedece a un esquema cientifista, sino heterodoxamente religioso y mítico, este autor en su temprana reflexión apunta a una polémica que acompañará a la recepción del ensayo de Murena. Pero Murena, como hemos visto, buscará reformular el sentido de lo profético hacia una mayor indeterminación. Heredero de la enfática retórica de Martínez Estrada, el género en que escribe podría identificarse, según Américo Cristófalo, con la invocación¹³⁵. Según dicho crítico esta forma de discurso lleva implícito un principio de apertura a una nueva comunicación:

La palabra crítica en Murena, no fija nada por anticipado. Escribe para el disenso. El profetismo invocador y arbitrario se niega como relato teológico, de adelantamiento y pronóstico; el efecto de transmisión que persigue puede darse por cumplido en cuanto consigue interpelar y convocar al otro a su plena responsabilidad¹³⁶.

El decir profético más que enunciación se traduce en una forma de acción¹³⁷, inasimilable a la realidad pero lanzada hacia ella bajo la forma del anatema insiste en una separación que implica también el declinar definitivo de un estado, constituyéndose en una exaltación catártica de las postrimerías. Mattoni precisa en este punto:

Los profetas indican un corte, un momento del que no hay retorno, cuando la tradición se abisma y se vuelve tan distante como intransmisible. Aunque prometen ya otra cosa, al menos se vislumbra en su negación de lo que hay, los profetas son vistos como el síntoma de esa ruptura, como los celebrantes de la pérdida¹³⁸.

Murena reiteradamente caracterizado bajo la categoría de apocalíptico¹³⁹ —designación que pondría de moda el conocido libro de Umberto Eco—, mostrando quizá una mayor

¹³⁴ VÁZQUEZ, Juan Adolfo, “Murena: ¿Teoría o profecía?”, *Sur*, n° 232, 1955, p. 59.

¹³⁵ *Vid.* CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁶ *Id.*, p. 109.

¹³⁷ “La profecía se legitima en su acción de decir y se legaliza en su propia autorización fuera del régimen dialéctico, como lo vemos en Murena. ¿Cómo se constituye esta profecía, como mito poético o como mitos teóricos explicativos, propios del ensayo de interpretación nacional?”, ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, en *op. cit.*, p. 26.

¹³⁸ MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, *op. cit.*, pp. 167-168.

¹³⁹ Nicolás Rosa traza una cadena de lecturas reveladoras de modalidades del ensayo: “Mattoni lee canónicamente

propensión a lo escatológico, se situaría al final de una tradición de pensamiento nacional a la que busca sacudir hacia un orden nuevo. Pero también hará sensible desde ese límite, y en esto irá más lejos que Martínez Estrada, una crisis generalizada –equivalente a lo que se denominará postmodernidad–, tratada en libros como *Homo atomicus*, o *Ensayos sobre subversión*. Progresivamente la profecía pasará de ser el discurso en el que se dice la crisis del americano y del hombre contemporáneo a designar una exigencia para el individuo universal, un individuo que únicamente será capaz de experimentar su presente de manera plena, desde una posición anacrónica y radicalmente desplazada. Si para Martínez Estrada la paradoja era la forma básica de movilización de las posiciones entre el centro y los márgenes, para Murena será la metáfora la vía de intra-marginación que mostrará su máxima aspiración en la fórmula “vivir proféticamente”, eco de la sentencia de Hölderlin: “poéticamente habita el hombre la tierra”.

2.2.4. SOCIÓLOGOS Y/O METAFÍSICOS

En un artículo titulado “El realismo de la otra realidad” Jorge Enrique Adoum afirma:

Obviamente, aunque se lo propusiera, aquello no correspondía a la prosa de ficción ni a la poesía sino al ensayo. Todas las novelas y poemas juntos no podrían jamás explicar nuestra realidad o parte de ella, sus causas y, a veces, sus soluciones, como uno solo de los libros de José Carlos Mariátegui, Gilberto Freyre o Ezequiel Martínez Estrada¹⁴⁰.

El ensayo es considerado como género privilegiado desde el que abordar la realidad pero ¿Puede el ensayo elegir entre ser realista o no serlo? Asumiendo su naturaleza híbrida, difícilmente definible, ¿Cuál es la realidad que se escribe en el ensayo?: ¿*La realidad de la Filosofía* en relación con el concepto de verdad¹⁴¹?, ¿*La realidad de la Literatura* en sus conflictivas relaciones con conceptos como el de ficción y verosimilitud¹⁴², o con la intuición de que la realidad que

una lectura del ensayo apocalíptico de Murena sobre el ensayo profético de Martínez Estrada”. *Vid.* “La sinrazón del ensayo”, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴⁰ ADOUM, Jorge Enrique, “El realismo de la otra realidad”, en FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.), *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI, UNESCO, 1972, p. 206.

¹⁴¹ “Si la verdad del ensayo se mueve a través de su ‘no verdad’ no hay que buscarla empero en la mera contraposición a su elemento insincero y proscrito, sino en éste mismo, en su motilidad, en su falta de aquella solidez cuya exigencia la ciencia transfirió de las relaciones de propiedad al espíritu de toda insolidez con sus enemigos: el espíritu mismo, una vez emancipado es móvil”. ADORNO, Th. W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 32.

¹⁴² “Gerard Genette soutient que le discours de la littérature non fictionnelle, qui peut être narratif (Histoire,

designa no es otra que ella misma¹⁴³? ¿*La realidad* con exigencias científicas *de la Sociología*? ¿*La de la Historia*?

El ensayo que se reconoce bajo el nombre de “ensayo americanista” parecería señalar desde esta designación aquello a lo que apunta su escritura: América como realidad que se cuestiona desde un género que la construye como realidad. Esta distancia paradójica no es recorrida en un único sentido; desde la diversidad de perspectivas que se engloban en la flexible categoría del ensayo de identidad, la realidad de América es trazada por el rastro contradictorio de las tentativas, *ensayos*, movimientos frustrados que se niegan obstinadamente a ser reducidos a lo que supondría una definición última. Para considerar las aproximaciones de autores como Martínez Estrada y Murena no habría que dejar de tener en cuenta cuál es el concepto de realidad que se pone en juego, cuáles son las vías de conocimiento de esa realidad que se articulan desde sus ensayos, por dónde, más que hacia dónde, se dirige su escritura.

“Vemos por medio de espejos, en enigma. ¿Y qué ocurre cuando por complejos motivos no se halla ante nosotros ese testimonio sobre nosotros mismos, inquietante pese a ser oscuro?”¹⁴⁴. Con estas palabras comenzaba Murena una reflexión sobre la falta de aproximaciones por parte del pensamiento argentino a la “personalidad nacional”. La búsqueda de esta *visión en enigma*, característica de la indagación del propio autor, parte de interrogantes metafísicos que se reiterarán a lo largo de sus obras. Estas preguntas nacen para Murena en contraste con otras culturas, de una sensación “de inferioridad histórica y de desamparo cultural” pero a pesar de su aparente carga negativa son reivindicadas como esencialmente positivas¹⁴⁵, ya que exigen respuestas en la misma clave en que son formuladas, es decir, en clave metafísica:

América al colocar a los hombres que la pueblan en una situación de inferioridad, los impulsa a cumplir el esfuerzo superior de afrontar el misterio del nacimiento, del origen, lo cual si es en extremo perturbador,

Autobiographie, Journal) ou pas (aphorismes, pragmatique *sans mystère*). Genette évoque, pour situer le mythe dans son système, la notion de fictionalité conditionnelle: ‘histoire vraie pour les uns et fiction pour les autres’. Symétriquement, on peut forger, pour faire droit au statut ambigu de l’Essai, celle de ‘véridicité conditionnelle’”. GLAUDES, Pierre, LOUETTE, Jean-François, *L’essai*, París, Hachette, 1999, pp. 141-142.

¹⁴³ “las obras literarias no dejan de designarse en el interior de sí mismas”. FOUCAULT, Michel, *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996, p. 90

¹⁴⁴ MURENA, Héctor, “Lo que los argentinos piensan sobre la personalidad argentina” *Diálogos*, Universidad de Puerto Rico, 3, n° 6, julio-diciembre, 1996, p. 79.

¹⁴⁵ “Para bien o para mal, cada criatura está librada sólo a las fuerzas que logre evocar en sí misma a lo largo de los esfuerzos por tornarse plenamente posible. El misterio que implica el origen quedaba así situado para recibir los interrogantes más fértiles”. *Id.*, p. 201.

debería constituir un antídoto válido contra el titanismo¹⁴⁶.

El pensar titánico para Murena es el pensar triunfante, el que “se instaura a sí mismo como absoluto y rechaza, niega todo lo que no se somete a su tribunal”¹⁴⁷. Es el pensar que teniendo como arquetipo último la ciencia no puede aceptar el misterio¹⁴⁸. El verdadero conocimiento de la realidad comienza para el ensayista argentino cuando “el pensar se ve llevado a golpearse reiteradamente contra los límites del fracaso”¹⁴⁹, consiguiendo así librarse de las certezas que conforman la cárcel de la mente¹⁵⁰. Martínez Estrada en un ensayo anterior a *Radiografía de la pampa* titulado “Reflexiones acerca del error”, diserta sobre las limitaciones del conocimiento humano partiendo de la quiebra favorecida por las nuevas aportaciones teóricas –piensa fundamentalmente en el psicoanálisis–, dinamitadoras de esa única seguridad para el pensamiento cartesiano que era el “yo”:

lo más importante que somos, lo mejor que sabemos, es a la manera de un muro con musgo y lagartijas en las grietas, donde aquélla [la verdad] luce, según Bergson, como la estela de un fósforo frotado al pasar. Fue preciso renunciar a conocer el por qué de las cosas, y ahora parece que tendremos que renunciar al por qué y al cómo de nosotros mismos¹⁵¹.

A esta imposibilidad del conocimiento total y seguro sobre lo que somos, se añade una revisión de la relatividad de lo que suponen los grandes avances desde las distintas disciplinas: “Quizá el cronómetro, el helio y la sinfonía no tengan más razón de ser que variar los temas iniciales en el reloj solar, la marmita de helio y el formix primigenio”¹⁵². En este cuestionamiento del “avance humano” ya se manifiesta la concepción estradiana de los invariantes históricos,

¹⁴⁶ *Id.*, p. 14.

¹⁴⁷ *Id.*, p. 10.

¹⁴⁸ “La ciencia no cesa de dar pruebas de que constituye el arquetipo del pensar titánico: no sólo porque se propone como sistema de saber cerrado, sino también porque en estos tiempos ultraprometéticos recibe el tributo de admiración de gran parte de las actividades humanas (...)”. *Id.*, p. 189.

¹⁴⁹ *Id.*, p. 11.

¹⁵⁰ “Apenas diferenciable de la vida, a la que respeta como superior a él, este pensar es la antítesis del titánico, pues en vez de desencadenarse autónomamente buscando desgarrar un misterio así inalcanzable, pulsa sin descanso contra los límites del misterio hasta llegar a descubrir en esa legítima pugna que sus propias preguntas, que le van conformando la vida son las únicas respuestas nutricias”. *Id.*, p. 190.

¹⁵¹ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Leer y escribir, op. cit.*, p. 53.

¹⁵² *Id.*, p. 55.

reiteración que niega el desarrollo lineal de la historia y que en este caso no está restringida a América sino que se hace extensible al género humano en su totalidad. En este progreso que no es tal, la aspiración de alcanzar la verdad frustra el conocimiento que no asume el misterio de sus limitaciones:

Queriendo agotar la verdad nos estamos agotando. Mas lo trágico y lo diabólico es que nuestras preguntas obedecen siempre a respuestas más insuficientes que las que implicaban. Este intento prometérico abocado al fracaso, contiene en sí un reverso positivo: al fin y al cabo, los errores son como los venenos, que una vez asimilados coadyuvan a la vida¹⁵³.

Esta ambigüedad de lo que representa la naturaleza errónea y fracasada del conocimiento humano se sugiere ya en la cita de Amiel con que Martínez Estrada inicia su ensayo: “El error es tanto más peligroso cuanto mayor sea la cantidad de verdad que contiene”.

Asumir el error como límite del pensamiento es reivindicado por Murena como movimiento necesario para empezar a pensar las preguntas que se articulan en clave metafísica. Para este autor quedan descartadas en este sentido “las infinitas respuestas de las especialidades aisladas –política, economía, sociología, etc.- en que se deshumaniza hoy el pensamiento titánico”¹⁵⁴. Este rechazo a las soluciones de la sociología supone una coherencia con la *realidad*, a la que se dirige su escritura: “Mi libro buscaba apuntar a las razones metafísicas que yacen tras de la superficie social y que determinan a ésta”¹⁵⁵. Estas “razones metafísicas” están emparentadas con las nociones de “misterio” y “pulsación religiosa”, difícilmente conciliables con presupuestos de ciencias como la sociología.

En un ensayo incluido en su libro *El nombre secreto*, ante la pregunta ¿Qué es México? Murena afirma: “puede uno colocarse para ver los anteojos de la ciencia cultural contemporánea por excelencia, la sociología. Una criatura así munida de los conceptos que el siglo celebra recogerá datos contradictorios, incluso sorprendentes”¹⁵⁶. La información tomada de la realidad mexicana invalida las estadísticas, ya que parecerá siempre defectuosa, incompleta. La sociología se revela inútil en su intento de medir América, “justamente en estos tiempos en que la sociología se está ciñendo en la cabeza (...) las coronas de la filosofía, la magia, la religión, la poesía y quién sabe de cuántas divinidades difuntas...”¹⁵⁷. Murena niega incluso el hecho de que la sociología

¹⁵³ *Id.*, p. 59.

¹⁵⁴ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁵ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵⁶ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 131.

¹⁵⁷ *Id.*, p. 133.

en una apertura interdisciplinar pueda llegar a ofrecer algo más que datos aislados, que en su conjunto no articulan una imagen de América –aunque en este caso se esté refiriendo de forma particular a México-. El fracaso al que se ve abocada la sociología en este *terreno* tiene mucho que ver con sus pretensiones de utilidad; no se obtiene rendimiento de respuestas que cuestionan las propias preguntas. Este desajuste lleva a confundir lo no utilitario con lo inútil, indiferenciación que sesga el alcance de lo científico.

En su mencionado ensayo “La lección de los desposeídos: Martínez Estrada”, Murena insiste en establecer una distancia entre el pensamiento de este autor y disciplinas como la sociología positivista¹⁵⁸, emparentado así la lectura de su obra con su propia concepción:

Se dice que su obra es de carácter sociológico, se dice que las aspiraciones de cada cual son más amplias, que cada uno tiene derecho a tratar lo universal y que es lo que corresponde. No y no. Los libros de Martínez Estrada no son de índole sociológica, sino ontológica. Pues no se refiere a una accidental situación por la que atraviesa una comunidad, sino a una instancia de ser o no ser, a un problema de vida o muerte, a una deuda que hay que pagar antes de poder arribar a lo universal¹⁵⁹.

Esta consideración de la obra de Martínez Estrada desde una perspectiva a-sociológica es coherente con la lectura que Murena hace de los textos para fundamentar su propio pensamiento. Weinberg discrepa con respecto a la opinión de Murena y marca en este punto una diferencia para ella fundamental entre ambos autores: “Tampoco resultó –aunque quienes se autoatribuyen el título de discípulo de Martínez Estrada, como H. A. Murena, lo pretenden– una hermenéutica del ‘ser argentino’”¹⁶⁰. María Rosa Lojo, sin embargo, ve en la inasimilación a la sociología, una condición de acercamiento entre ambas obras: “Tanto Martínez Estrada como Murena operan, en definitiva, con categorías metafísicas y/o míticas que trascienden lo histórico, lo sociológico, lo antropológico y se vuelven imposibles de discutir desde estos parámetros”¹⁶¹. ¿Qué es lo que suscita esta oposición de opiniones? Sería conveniente tratar de contextualizar ambas afirmaciones. En el primer caso se considera que Martínez Estrada no

¹⁵⁸ Gino Germani, máximo representante en los 60 en Argentina de una sociología científica con claras pretensiones de modernidad, hacía esta significativa observación sobre el autor de *Radiografía de la pampa*: “Hice un análisis de toda la obra de Martínez Estrada para ver que había en ella de rescatable. No hay casi nada”, en la revista *Confirmado*, 16 de julio de 1966, citado por GONZÁLEZ, Horacio, “Cien años de sociología en Argentina: la leyenda de un nombre”, en *Historia crítica de la sociología argentina*, *op. cit.*, p. 60. Este comentario contrasta con un apreciación de Murena en *El pecado original de América*: “Martínez Estrada tiene la verdad a cada minuto, sin parar”. *op. cit.*, p. 133.

¹⁵⁹ *Id.*, p. 115.

¹⁶⁰ WEINBERG, Liliana, “La dimensión americana de Ezequiel Martínez Estrada”, *op. cit.*, p. XXIII.

¹⁶¹ LOJO, María Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina, Siglo XIX*, *op. cit.*, p.33.

tiene la intención de dar una explicación esencialista, sino que se propone indagar y esclarecer “las raíces históricas y espirituales del mestizaje y del desarraigo” por lo que este autor “sin ser un antropólogo profesional traslada la indagación de lo nacional al ámbito de la cultura”¹⁶². Su originalidad por tanto no reside en el tratamiento de lo metafísico, sino en el de la reflexión cultural. En algunos libros como *Diferencias y semejanzas entre los países de América*, que marcan la tendencia de sus últimas obras, la inclusión de discursos como el sociológico, el antropológico o el demográfico¹⁶³ tendrán un peso cada vez mayor; tendencia caracterizada por parte de la crítica como un alejamiento del terreno más plenamente literario que este autor recorría en sus primeras obras. Esto supondrá una evolución opuesta a la de Murena. A pesar de que en las últimas obras de Martínez Estrada habría una pretensión de introducir elementos de disciplinas científicas –en auge durante la década de los setenta en Hispanoamérica–, no es posible trazar un esquema riguroso por el que Martínez Estrada fuera inscribiéndose progresivamente en una escritura claramente sociológica, abandonando la ambigüedad de un discurso híbrido y marcadamente literario que no dejó de caracterizar sus obras y que revela una nueva forma de pensar el ensayo y desde el ensayo¹⁶⁴.

Maria Rosa Lojo verá una proximidad de las propuestas de Martínez Estrada y Murena en la trascendencia de disciplinas como la sociología, antropología, historia, mediante una escritura que apela a categorías metafísicas y/o míticas. Esta visión, que difiere claramente de la de L. Weinberg, se acerca a la propia concepción de Murena con respecto a la obra de Martínez Estrada. El punto de confluencia entre la obra de ambos autores que resulta más perceptible y que representa a su vez el centro de gravedad de su pensamiento, es la concepción de “destierro de América con respecto de Europa”, de una fractura especial de la Historia que configurará la realidad americana. Aunque respecto a Murena parecería claro que esta lectura obedece a

¹⁶² WEINBERG, Liliana, “La dimensión americana de Ezequiel Martínez Estrada”, *op. cit.*, p. XIII.

¹⁶³ En algunos fragmentos de *Diferencias y semejanzas entre los países de América* Martínez Estrada hace explícita su voluntad de asumir desde su reflexión la metodología de diversas disciplinas científicas: “La comprensión cabal de los datos paradigmáticos de la geoantropología, además de ser requisito elemental de toda investigación científica, prevé de un instrumento auxiliar para interpretar correctamente los hechos sociopolíticos, económicos y culturales, a los que sirven de marco y sostén. Cualquier obra sobre temas latinoamericanos publicada hace más de treinta años se nos aparece como henchida de un lirismo insignificante, fuera de un estilo de sensatez que ha pasado a dominio público, cuando no como un encubrimiento, ingenuo en el mejor de los casos, de la urdidumbre de trama ceñida de nuestra realidad”. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Diferencias y semejanzas entre los países de América*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁶⁴ En una reflexión sobre el mito, Martínez Estrada llega a afirmar que no se pueden entender ni la *Crítica a la razón pura* de Kant, ni el *Análisis de la materia* de Bertrand Russell sino como construcciones de pensamiento mítico, ya que “no hay ciencia, ni la más pragmática ni la más retórica, que no constituya un sistema de alegorías tanto como de símbolos. Desde Boas hasta Callois muchos se ocuparon con apasionamiento de este tema. Valéry ha expresado que: ‘Nuestros antepasados se acoplaban en sus tinieblas a todo enigma y le engendraban extrañas criaturas’”. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Cuadrante del pampero*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, p. 27.

cuestiones metafísicas, en el caso de Martínez Estrada exige una matización¹⁶⁵. Para este autor el desplazamiento metafísico se inscribiría en la propia *fisis*, en la tierra como terreno que va más allá de sí. En este sentido hay que considerar que una de las zonas del pensamiento de este autor que resulta más “vulnerable” para la crítica es la que se refiere al telurismo y que es desarrollada extensamente en *Radiografía de la pampa*, principalmente en el capítulo titulado “Fuerzas primitivas”. Fuerzas telúricas, fuerzas mecánicas, fuerzas psicológicas que condicionan originariamente al hombre americano: “[El hombre de la pampa] luchando contra el medio ambiente, variable y movedizo, que tenía la forma acabada de lo informe, adquirió esas condiciones de inestabilidad, de inseguridad que por reflejo trasmite hoy al medio demasiado plástico que lo rodea”¹⁶⁶. En este pequeño fragmento se insiste en un concepto fundamental para Martínez Estrada, “lo informe”. *Lo informe* que paradójicamente es lo que conforma a la realidad y al hombre americano, es una fuerza que actúa de forma subterránea y que está íntimamente relacionada con la fractura producida en el trasplante superficial de una civilización y por la que la historia no puede comenzar ni desarrollarse linealmente¹⁶⁷. *Lo informe*, trasunto de la barbarie, realidad perturbadora y oculta que no se encuentra fronteras afuera, excluida a las puertas de la civilización –según la concepción de Sarmiento- sino de forma consustancial a toda la realidad argentina, supone una visión en la que aunque se han invertido y reinterpretado los términos se sigue teniendo en cuenta una escisión, un desajuste entre dos realidades: la superficie y lo oculto. Murena se acerca en sus primeros ensayos a formulaciones próximas al telurismo de Martínez Estrada, observando cómo se produce una contradicción entre la solidez europea –la superficie– y la inestabilidad subterránea que se manifiesta en la tierra como límite¹⁶⁸.

¹⁶⁵ Autores como James Maharg utilizan términos como “mística” para referirse a la obra de Martínez Estrada, pero con este término no incluyen una consideración de carácter espiritual ni religioso sino que se refieren a cierta “alteración” de la verdad apelando a un pretendido poder de la naturaleza que sería incontrolable por el hombre: “cierta mística o mistificación que el pensador usa a veces para evocar la naturaleza ‘auténtica’ de un fenómeno dado (las fuerzas particulares que Martínez Estrada ve como fundantes del ser argentino son conceptos propios de la mistificación)”. MAHARG, James, “Reflexiones en torno a la ideología de Martínez Estrada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 269, 1972, p. 221.

¹⁶⁶ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, *op. cit.*, p. 97.

¹⁶⁷ “Esta idea surge emparejada invariablemente con un hondo sentido de fatalismo, con la convicción de que la violación inicial de la naturaleza ha demandado un precio, una reparación a lo largo de los siglos, una reparación que nunca se podrá pagar; ‘El pecado original’ que carece de absolución”. MAHARG, James, “Reflexiones en torno a la ideología de Martínez Estrada”, *op. cit.*, p. 222.

¹⁶⁸ “Pues sin duda se habían construido en América ciudades de aspecto europeo, en las que habitaban gentes de carácter europeo pero tanto las ciudades como las gentes se apoyaban sobre la *inestable arena americana*, cuyos fantasmas trabajan permanentemente esas estructuras y almas de sus constructores, les infundían la *inestabilidad del suelo*. [la cursiva es nuestra]”. MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 13. También habría que considerar la propuesta de Murena en torno al concepto de *lo informe* “América debía descender a lo informe, a sus

El movimiento que se produce por la tensión entre lo superficial y lo profundo -entendidas estas categorías en la ambivalencia y complejidad con que se desarrollan en la creación de Martínez Estrada y Murena- implica una búsqueda meta-física en el sentido de que va más allá de lo *físico* como apariencia inmediata. En el caso de Murena la búsqueda se produce en un sentido trascendente –visión en la que se inscribe sin necesidad de programa justificatorio alguno- que tensará su propuesta expresiva en el uso de la metáfora como forma de conocimiento; en el de Martínez Estrada tendrá un carácter psichistórico, telúrico, intuicionista, llevando a cabo un desmontaje de las lecturas previamente codificadas sobre la realidad argentina. En última instancia ambas búsquedas confluyen en la problematización a la que somete la literatura todo lo que es asimilado por ella y desde ella, ya sea el uso de una metodología sociológica que por decir más de lo que quería decir fracasa; ya sea una pretensión de ontologizar desde una realidad, la literatura, cuyo *ser* es un problema para sí misma.

zonas abismales; únicamente cuando pareciera hallarse en pleno extravío se encontraría cerca de su camino. Porque aunque lo que los americanos buscábamos fuera igual que lo que ya habían logrado los otros, debíamos buscarlo a través de la diferencia”. *Id.*, pp. 10-11.

2.2.5. ¿ENSAYO FANTÁSTICO? LA LITERATURA DE LA TRANSOBJETIVIDAD

A una de las cuestiones que bajo el epígrafe de “preguntas al margen” se recogen en *Cuadrante del pampero* -¿Qué temas suscitan, concitan, incitan o excitan su curiosidad intelectual? - Martínez Estrada contesta: “Los que abren perspectivas surrealistas a la realidad. La magia blanca”¹⁶⁹. Leyendo entre líneas la ironía que este autor ejercía como actitud paradójica y demoledora de los presupuestos establecidos por la solemnidad –actitud que es recordada por Cortázar con estas palabras: “Todo esto Don Ezequiel nos lo explicaba con una sonrisa de infinita malicia, la misma sonrisa con que tantas veces había iluminado un momento paradójico de una conferencia extremadamente seria”¹⁷⁰-, de su respuesta se deduce un determinado posicionamiento ante la realidad. Pero, ¿es esa “perspectiva surrealista”, *realmente* adoptada por Martínez Estrada en su obra? La crítica dedicada al estudio de su creación narrativa –no ensayística, aunque esta distinción es problemática¹⁷¹– ha incidido en la forma en que ésta entronca con la literatura fantástica¹⁷². ¿Podría observarse en su ensayo un cuestionamiento desde los límites de lo fantástico, entendiendo lo fantástico como una categoría sensible a la máxima complejidad de lo real?

Juan Manuel Rivera en su mencionado estudio sobre Martínez Estrada dedica un capítulo a la oposición entre realidad y fantasía en relación a su obra ensayística¹⁷³. Para este crítico lo fantástico queda reducido al carácter “utópico” del proyecto literario de Martínez Estrada y subraya un idealismo que se cifra en la falta de compromiso con el presente, calificando la inclusión de un análisis mitológico¹⁷⁴ en su libro *Cuadrante del pampero* como “una purificación

¹⁶⁹ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Cuadrante del pampero*, *op. cit.*, p. 175.

¹⁷⁰ CORTÁZAR, Julio, “Recordación de Don Ezequiel”, *Casa de las Américas*, n° 121, 1980, p. 67.

¹⁷¹ “Este abandono de lo imaginario por un compromiso con lo real inmediato, con la situación política de su país a partir de 1930, cambia muchos de los enfoques de Martínez Estrada y modifica su instrumento expresivo. No obstante lo que sobrevive en esta nueva etapa es su visión de narrador. Así en su obra más conocida: *Radiografía de la pampa* como en *La cabeza de Goliat*, se multiplican los procedimientos narrativos con los que el ensayista trata de aprehender lo real”. ORGAMBIDE, Pedro, “Cuentos completos de Martínez Estrada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 308, 1976, pp. 219-220.

¹⁷² *Vid.* ORGAMBIDE, Pedro, “La realidad como ficción y la ficción como realidad”, *op. cit.*, pp. 89-98. También en el libro del mismo autor, *Un puritano en el burdel*, Rosario, Ameghino, 1997, pp. 166-176.

¹⁷³ RIVERA, Juan, “Realidad y fantasía en Martínez Estrada”, en *op. cit.*, pp. 155-159.

¹⁷⁴ Se refiere al ensayo titulado “Centauros” en el que Martínez Estrada incluye reflexiones como la siguiente: “El proceso de cómo los mitos se fijaron compete a la técnica del pensar - específica del pensamiento-, a la índole del alma, a su facultad mística y metafórica, que subsiste aún en la ciencia y en el arte actuales, expresada así por Nietzsche: ‘Lo que puede ser concebido es necesariamente una ficción’”. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel,

desde la fantasía”¹⁷⁵. Desde su propia concepción de la realidad de marcado carácter materialista, Juan Rivera traza una rápida equivalencia de lo fantástico con lo ontológico –recordando la opinión de H. A. Murena de que su búsqueda no es sociológica sino ontológica– con lo atópico –“Martínez Estrada habla el lenguaje de lo que no está en ninguna parte”¹⁷⁶–, con el idealismo –“Un escritor para quien ‘los cimientos de las cosas son las ideas’”¹⁷⁷–, concluyendo con las significativas palabras:

Su viaje mítico es un constante desencuentro con el sentido común, porque carece de contrapesos realistas efectivos. Su hazaña intelectual está destinada a quedar flotando en las alturas de la literatura que no tiene consecuencias prácticas, como una hermosa lámpara que parpadea y se extingue solitaria¹⁷⁸.

Esta falta de “efectividad realista” a la que queda finalmente reducida la consideración de lo fantástico revela una concepción parcial de dicho concepto, concepción que no posibilita, no abre la lectura a nuevas perspectivas.

Más reveladoras sobre este punto resultan las reflexiones del propio Martínez Estrada en sus ensayos sobre Kafka o sobre Hudson, autores en los que lo fantástico se instaura como una de las formas más precisas de captar la realidad. El estudio de Hudson –autor por el que Martínez Estrada muestra una especial veneración, considerándolo su “amigo lejano”–, culmina en el extenso libro *El maravilloso mundo de Guillermo Enrique Hudson*, desarrollado a lo largo de su obra en diversos escritos. En *Para una revisión de las letras argentinas* Martínez Estrada reconoce como centrales para un replanteamiento de la literatura argentina autores como Hudson, Quiroga, Almafuerte, Sánchez, autores excluidos de forma generalizada por la crítica, debido a su condición de extraños, de difícilmente asimilables a esquemas preestablecidos. Reivindicar a Hudson como uno de los escritores que más se acerca en su creación a la realidad argentina, supone asumir el reto de incluirlo como autor plenamente argentino. Que escribiera toda su obra en inglés era un dato anecdótico para Martínez Estrada, si se compara con la natalidad

Cuadrante del pampero, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷⁵ RIVERA, Juan, *op. cit.*, p. 155. La visión de Rivera entronca con una polémica a la que ya hicimos referencia en la valoración del carácter sociológico de la obra de Martínez Estrada: “La acusación de ‘fantasía’ respecto a lo que se piensa que deberían ser las correctas verdades científicas acaso puede rastrearse en la Argentina desde el balance que Echeverría hace del *Facundo* de Sarmiento (...) Este dilema se arrastrará a lo largo de todo el siglo XX en el terreno del pensamiento social”. GONZÁLEZ, Horacio, “Cien años de sociología en la Argentina: la leyenda de un nombre”, en *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁶ *Id.*, p. 157.

¹⁷⁷ *Id.*, p. 158.

¹⁷⁸ *Id.*, p. 159.

que supone su contacto con la naturaleza. Hudson la observa como aquél que prescindiendo de las visiones preconcebidas mira con sorpresa y descubre “vías clandestinas de acceso a una intuición de las esencias de la realidad”¹⁷⁹. En su libro dedicado a este autor Martínez Estrada señala cómo para Hudson: “lo fantástico formaba parte integrante de su concepto de lo real. No era algo que estuviese añadido; superpuesto, era lo real mismo en su cabal expresión de sí”¹⁸⁰. Este mundo al que se aplican adjetivos como “maravilloso”, “milagroso”, es captado de forma ambivalente por el misterio y la fijación científica:

Muchas veces es difícil trazar la línea divisoria entre el mundo de las cosas y el de las visiones, el de los fenómenos registrados dentro de las leyes establecidas, por hechos bien clasificados, y el que a sus márgenes agrupa fenómenos en una masa informe de acontecimientos excluidos de toda investigación seria”¹⁸¹.

Esta concepción afecta al lenguaje “aquí la palabra debe ser entendida y aceptada tanto en su acepción mística como la más común que determina la aparición en la placa fotográfica”¹⁸², e incluye una cita de *Los hermanos Karamazov*: “Señores: dejemos aparte la psicología, dejémonos de ciencia médica, *prescindamos de la lógica*, volvamos los ojos a la realidad y veamos lo que la realidad nos dice”¹⁸³.

Cuando Murena escribe su mencionado ensayo sobre Martínez Estrada éste acaba de publicar su libro sobre Hudson. El autor de *El pecado original de América* interpreta este libro como un modo de trascender la realidad a la que Martínez Estrada se había aproximado en obras como *Radiografía de la pampa*:

El último libro de Martínez Estrada, su bello libro sobre Guillermo Enrique Hudson, resulta simbólico en este sentido. Después de las doloridas imprecaciones contra nuestros males, después del examen y el diagnóstico veraz que esta tiene, Martínez Estrada abandona en él este reducto contaminado, desdeña los problemas de estos seres apestados que somos nosotros, asciende, se aleja de los hombres. En la apacible pureza de esta meditación impregnada de melancolía Martínez Estrada ha buscado refugio en la zona celestial, neutra, de la naturaleza y la universalidad¹⁸⁴.

¹⁷⁹ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Para una revisión de las letras argentinas*, op. cit., p. 338.

¹⁸⁰ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *El maravilloso mundo de Guillermo Enrique Hudson*, México, Fondo de cultura Económica, 1951, p. 336.

¹⁸¹ *Id.*, p. 333.

¹⁸² *Id.*, p. 334.

¹⁸³ *Ibid.*

¹⁸⁴ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 118.

La lectura de la indagación en la Naturaleza llevada a cabo por Hudson aunque muy cercana a la estética del romanticismo, supone la intuición de una nueva mirada. Presenta una perspectiva que no puede contentarse con el realismo tradicional, realismo que para Martínez Estrada está lejos de reflejar/crear la realidad.

Comentando el acercamiento a la naturaleza que se produce desde la “literatura rural” dentro de una valoración global de la literatura argentina, Martínez Estrada afirma:

No podemos llamar realista a nuestra literatura de tema campesino aunque podamos llamarle rural. El realismo es una forma de ver, de seleccionar y reproducir que exige, además, una prosa de un gran estilo; gran estilo ajustado a la materia: lo simple y seguro de los cronistas y los gauchescos. Sin esta última indispensable condición no hay realismo ni hay realidad. La realidad literaria como la realidad física es creada por el intérprete, y tiene el valor que él le da¹⁸⁵.

Es interesante observar cómo el realismo debe asumirse desde la forma de la escritura, siendo inseparable de una determinada concepción estética: la realidad creada –interpretada–, nunca es producto de un ejercicio puramente mimético. También en *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* se reflexiona sobre el realismo de esta obra como un realismo excepcional dentro de la literatura argentina: “Naturalmente el poema no abarca toda la realidad rural, como el *Santos Vega*: escoge, abstrae, tipifica [...] lo que interesa su procedimiento, por el cual llega a darle a su obra un valor de autenticidad que la diferencia de todas las otras”¹⁸⁶. En su análisis apunta otro problema que cuestiona radicalmente la posibilidad de un realismo hispanoamericano: “Faltando la conciencia cierta, positiva, de la realidad, cualquier cosa es más lógica que una teoría ¿Cómo puede haber realismo en la literatura si no hemos creado una realidad?”¹⁸⁷.

La realidad es fundada por la literatura y debe aspirar a dar sentido dentro de una trama, de un mapa a los fragmentos que por sí mismos no dicen, no pueden decir nada de la realidad. En sus ensayos sobre Kafka, Martínez Estrada incide en la superioridad de la mirada de este autor como observador: “para nosotros que palpamos y vemos las superficies, la visión de Kafka es la de un rabadomante. Frente a este autor los hombres de ciencia, los historiadores, los psicólogos, los economistas, los sociólogos, no pasan de ser ingenuos mistificadores”¹⁸⁸. El ensayista argentino en su aproximación al autor de *El proceso*, cuestiona y reformula una concepción establecida de la realidad; ésta por su constitución mítica exigiría una lectura y por

¹⁸⁵ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Para una revisión de las letras argentinas*, op. cit., p. 28.

¹⁸⁶ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, Tomo I, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 202.

¹⁸⁷ *ibid.*

¹⁸⁸ *Id.*, p. 30.

tanto una escritura mítica, metafórica:

Todo lo que realmente acontece se cumple conforme al lenguaje del mito, porque es mito puro (la matemática también es un sistema mítico); y entonces nada más sensato que expresar hasta donde hoy sea posible (dentro de la red de ficciones en que nos hemos capturado) esa realidad en su connotación lógica: el mito y la alegoría¹⁸⁹.

El mundo no debe seguir interpretándose mediante criterios de determinismo económico y del materialismo histórico: “el hombre es un animal fantástico en un mundo fantástico”¹⁹⁰.

Murena en *El pecado original de América* integra en el desarrollo de su pensamiento una reflexión sobre la relación entre la literatura y la realidad americana. El hombre en América no puede aspirar al mundo objetivo, aquel que surge en Occidente tras la primera separación de la naturaleza. Instaurándose la civilización sobre la aspiración al conocimiento objetivo, su máxima expresión se encuentra en el saber científico: “Vio por vez primera la tierra, la vio con horror, se apartó de ella, la consideró algo extraño: *la objetivo*”¹⁹¹. Se origina así la distancia entre lo subjetivo y lo objetivo, a raíz de la que se funda la cultura: “que es el restablecimiento de la comunicación con el mundo natural del que se había segregado”¹⁹². El americano es el hombre dotado de esa objetividad pero enfrentado de nuevo a una situación originaria donde el mundo en bruto se levanta ante él como una barrera de silencio. Murena reconoce que esta separación no es comparable en intensidad a la experimentada por el hombre originario, pero por suponer un paso del todo a la nada, es capaz de dañar profundamente la estructura de la objetividad. La cultura objetiva del espíritu occidental resulta ya inútil para hacer frente a la nueva situación. Por lo que se establece una inédita relación entre el hombre y el mundo a la que Murena califica como “transobjetiva”. Según esta relación en América no es posible hablar de objeto sino de “transobjeto”, dado que “el mundo ha perdido materialidad en el alma americana, que ha cobrado un grado mayor de abstracción (...) dentro de la estructura espiritual de este hombre, quien lo trasciende de un modo en que jamás logró hacerlo el espíritu occidental”¹⁹³. El hombre está desengañado con respecto a ese objeto que ya no se encuentra *frente* sino *tras*

¹⁸⁹ *Id.*, p. 35.

¹⁹⁰ *Id.*, p. 40.

¹⁹¹ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 192.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Id.*, p. 193.

su conciencia. Esto tendrá una repercusión clara en la literatura que se lleva a cabo en América, literatura en la que se opera una intensa “abstracción”, no comparable con la que se produce en Europa. En este sentido Murena hace referencia a la falta de verdaderas descripciones del paisaje, fondo neutro que sólo aparecerá retratado de forma “vaga, irreal, inexacta, porque así es como los percibe la intuición transobjetiva en su salto hacia la zona ulterior que es su verdadero coto de caza y espera”¹⁹⁴ y observa que incluso en obras como “Don Segundo sombra” o “La Vorágine”, en las que los temas americanos son tratados según cánones objetivistas, la descripción de los paisajes en los que se insiste termina revelándose contra la primera intención de objetividad, “convertidos en fuerzas sobrehumanas personificadas”. Murena destaca el “Martín Fierro” como obra que caracterizaría esta perspectiva transobjetiva y menciona cómo es comparada por Martínez Estrada con la literatura de Kafka “por su grado de abstracción y por sus implicaciones metafísicas”¹⁹⁵. Murena matiza esta comparación, ya que Kafka supondría la superación por deformación de la objetividad de la que parte para inscribirse en la tradición occidental, superación tras la que accede a una visión metafísica¹⁹⁶; sin embargo “Martín Fierro” surge por su origen desde una perspectiva transobjetiva, lo que supone un contacto directo con lo metafísico.

La consideración de nuevas vías para leer la realidad¹⁹⁷, -vías que buscarán desestabilizar los presupuestos de un realismo ingenuo-, constituye una de las preocupaciones centrales tanto para Martínez Estrada como para Murena. Obras como *Radiografía de la pampa* –mapa radiográfico a escala real-, *La cabeza de Goliat* –“intento de poner bajo un telescopio la cabeza de un gigante”- o *El pecado original de América* –alegato para la reconciliación con un origen fatalmente duplicado-, revelan en su desmesura un profundo cuestionamiento de la capacidad de representación de la escritura¹⁹⁸. En ellas lo fantástico, lo mítico suponen una asunción transversal de lo literario que

¹⁹⁴ *Id.*, p. 202.

¹⁹⁵ *Id.*, p. 203.

¹⁹⁶ “La obra de Franz Kafka, con sus inmensos valores literarios queda engarzada en una concepción metafísica con tan preciso ajuste que el lector advierte que cada una de las piezas –novela o cuento- conecta su asunto con un argumento de dimensión universal”. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *En torno a Kafka y otros ensayos*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁷ En su diálogo con los estudiantes del Instituto Gorki, a la pregunta de éstos “¿Son realistas Proust, Joyce, Sartre?” Martínez Estrada responde: “Sin ninguna duda. Todos. No fotógrafos sino radiógrafos. Fotografiaban las vísceras y las emociones”. *Leer y escribir*, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹⁸ “La Argentina de estos escritores (Martínez Estrada, Scalabrini Ortiz, Mallea) como pasado muerto o como mito, como inanidad histórica o como espera mística, es, también ella, fantasmal”. *Vid.*, MATAMORO, Blas, “Fantasmas argentinos”, en MORRILLAS, Enriqueta (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Quinto Centenario-Siruela, 1991, p. 128.

irrumpe con fuerza desestabilizadora en el ensayo, un ensayo que sin renunciar a la verdad se reivindica como *transobjetivo*: la realidad como urdidumbre ante la que la escritura con vocación desanudadora termina generando un entramado aún más inquietante¹⁹⁹.

2.2.6. PARADOJA Y METÁFORA COMO DISPOSITIVOS DE UNA RETÓRICA PENSANTE

La paradoja y la metáfora son dos figuras íntimamente vinculadas a los mecanismos del conocimiento y del propio lenguaje. Significativamente han sido denominadas “figuras de pensamiento”, lo que podría tomarse como indicio de su especial relación con el ensayo. Atendiendo a concepciones muy generales y teniendo en cuenta que en última instancia la única forma de hablar de la metáfora es hacerlo metafóricamente y de la paradoja hacerlo con paradojas²⁰⁰, definiremos ambas figuras en virtud de su carácter tensional: la paradoja supone la aproximación de dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables pero que en un sentido figurado resultan plenamente coherentes. Esta figura está marcada por una exterioridad contradictoria que reconstruye una verdad que va más allá de lo que predica, dialéctica en la que se produce una tensión cuyo límite es el círculo vicioso. La metáfora, sin embargo, asume cierta semejanza de los términos entre los que se produce un desplazamiento del significado - hablar de una idea en términos de otra-. Aunque fundamentada sobre un principio de identidad es necesario que los elementos entre los que se constituye sigan conservando su diferencia, su distancia -su expresión podría ser un arco tensionado antes del disparo-. En el momento en que se pierde la tensión que posibilita su recorrido se dictamina la muerte de estas figuras. La metáfora y la paradoja lejos de afectar únicamente al contexto de la palabra se articulan en el enunciado y en última instancia afectan a la totalidad del discurso, por lo que se llega a hablar de

¹⁹⁹ Podríamos recordar aquí a modo de corolario el siguiente testimonio de Cortázar sobre Martínez Estrada: “Creo que mi último recuerdo de Don Ezequiel transcurre en una quinta donde cuatro o cinco amigos pasábamos los domingos de descanso. Hubo una larga caminata por el campo y en un momento dado vimos en el aire una de esas extrañas y bellísimas formas danzantes compuestas por millones de insectos diminutos, cínifes o algo así, que giran en torbellino alucinante sin salirse de los límites fijados por algún misterioso código. En este caso la figura era un doble cono o embudo que apenas se desplazaba en el espacio mientras su interior vibraba en miríadas de puntos negros girando enloquecidos. Martínez Estrada nos explicó entonces el misterio, que para él no era tal aunque como siempre la explicación no hiciera más que crear otros misterios aún más insondables”. CORTÁZAR, Julio, “Recordación de Don Ezequiel”, *op. cit.*, p. 121.

²⁰⁰ “La paradoja es esta: no hay discurso sobre la metáfora que no se diga dentro de una red conceptual engendrada también metafóricamente. No hay lugar no metafórico desde donde se perciba el orden y el cerco del campo metafórico. La metáfora se dice metafóricamente. Las palabras ‘metáfora’ y ‘figura’ atestiguan esta recurrencia de la metáfora”. DE RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, Madrid, ediciones Europa, 1980, p. 389.

un pensar paradójico, o un pensar metafórico.

El hecho de que Martínez Estrada escribiera un texto denominado “*Teoría de la paradoja*”²⁰¹ y que uno de los últimos libros de Murena tenga por título *La metáfora y lo sagrado*²⁰², podría leerse como un indicio del lugar privilegiado que ocupan dichas “figuras” para ambos autores. Caracterizar la creación de Martínez Estrada bajo el signo de la paradoja y la de Murena bajo el de la metáfora en una especie de duelo retórico resultaría quizás una operación demasiado reduccionista. Pero entender el rasgo esencial de dichas figuras en el conjunto de sus obras es sin duda una vía a tener en cuenta para la interpretación comparativa de su ensayística.

Una aproximación fundamental al valor articulador de la paradoja en la creación de Martínez Estrada es la que realiza Liliana Weinberg en su artículo: “*Radiografía de la pampa en clave paradójica*”. En él, la paradoja es entendida como un “instrumento” por el cual el ensayista conoce/crea y ante el cual se responde desde la lectura, -pacto paradójico-: “el lector de una paradoja siempre debe asumir el reto de serlo”²⁰³. Al realizar un análisis pormenorizado del alcance de esta figura en relación al primer libro de ensayos de Martínez Estrada, se consideran elementos tan diversos como el *paradójico* desplazamiento hacia una postura marginal por el cambio de rumbo que supone su dedicación ensayística a partir de 1930, como la lectura del título “*Radiografía de la pampa*” en la que se delata la pretensión de buscar profundidad en algo que no la tiene: “¿Es posible radiografiar lo que es pura superficie, buscar hondura en lo que se nos presenta como pura llaneza, descubrir profundidad en terrenos de relleno y acarreo?”²⁰⁴ Aquí la pampa como símbolo convencional, codificado en una tradición nacional, es situada por el escritor en una posición desde la que puede efectuarse simultáneamente la lectura establecida y su reverso. Dos binomios van a ser subvertidos: naturaleza/cultura (de carácter temporal), civilización/barbarie (de carácter espacial). La autora realiza una síntesis de los ejes fundamentales de su exposición en un párrafo que resulta revelador:

Así Martínez Estrada nos mostrará cómo los conquistadores, fueron conquistados, lo ya civilizado se

²⁰¹ Texto inédito que se encuentra en los acervos de la Fundación Ezequiel Martínez Estrada en Bahía Blanca. Por no haber podido consultar dicho texto aludiré a las referencias que hacen de él distintos autores.

²⁰² MURENA, Héctor, *La Metáfora y lo sagrado*, (Buenos Aires, Tiempo Nuevo, 1973). Citaremos el texto por la edición española, Barcelona, Editorial Alfa, 1984.

²⁰³ “Como el cuchillo descrito en este mismo ensayo, la paradoja es al mismo tiempo recurso estilístico, recurso estructurador del ensayo mismo y recurso metodológico. La paradoja se mueve en varios niveles y va trazando una compleja red que subordina el empleo de otros recursos”. WEINBERG, Liliana, “*Radiografía de la pampa en clave paradójica*”, *op. cit.*, p. 47.

²⁰⁴ *Id.*, p. 472.

barbarizó y lo ya domesticado se volvió cimarrón, cómo los ferrocarriles que venían a traer riqueza, generan miseria, cómo el nuevo mundo resultó en realidad viejo y cómo las carabelas que venían a descubrirlo, en lugar de avanzar en el tiempo desanduvieron la historia²⁰⁵.

La lectura del reverso en la paradoja no implica la anulación fulminante del anverso. Invertir los términos –por ejemplo afirmar que el nuevo mundo es “viejo”- no es una simple operación de sustitución, sino que implicando los dos extremos, éstos subordinan su importancia al recorrido que hay que llevar a cabo en una lectura entre ambos: “el nuevo mundo *resultó* ser viejo”²⁰⁶. En el centro de esta afirmación radica su lectura más perturbadora: entre lo que se dice y lo que dice Martínez Estrada es donde se lee su obra. En su escrito sobre la paradoja este ensayista argentino la define tanto como una “conclusión sin antecedentes” o como una “respuesta anticipada”²⁰⁷. Este microdiscurso que no ocupa el lugar que se le asigna dentro del texto donde se incluye –actuando antes y después, a contratiempo- queda fuera de la comprensión del propio autor y podríamos afirmar que de la propia obra, constituyendo una “fuga por insuficiencia lógica” o una búsqueda de la verdad por las antípodas²⁰⁸.

La escritura ensayística de Murena, fundamentalmente *El pecado original de América*, es heredera del discurso paradójico de Martínez Estrada. Mediante la asunción temática de la ruptura histórica se vuelve a plantear la paradoja del ser americano en términos muy semejantes a los enunciados por el autor de *Radiografía de la pampa*. Esto se plasma en afirmaciones donde es explícita la contradicción: “América es una presencia en mí en la medida en que soy americano, pero acaso aún más en la medida en que no lo soy”²⁰⁹. “Sólo separándonos de los demás llegaríamos a donde los demás estaban, tal paradoja que rige en toda vida creadora, se aplicaba con entero rigor al caso de América”²¹⁰. Este tipo de pensamiento trabaja forzando la conjetura²¹¹ para tantear los límites de lo razonable. Al escribir sobre la figura de escritores como Quiroga y Arlt, se utiliza también una perspectiva paradójica: su heroicidad radica en su fracaso, y su

²⁰⁵ *Id.*, p. 471.

²⁰⁶ La concepción de América como “viejo mundo” –por seguir con el ejemplo- podría ser criticada por parcial y polemista o defenderse por más ajustada a la realidad. Pero ambas respuestas resultarían estériles al no asumir el reto de la propuesta de Martínez Estrada: la formulación de dos extremos que tensan un pensamiento y que se ofrecen para ser rebatidos por una respuesta que se proponga a su vez como una tensión y un desplazamiento.

²⁰⁷ *Id.*, p. 486.

²⁰⁸ *Id.*, p. 489.

²⁰⁹ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 9.

²¹⁰ *Id.*, p. 11.

²¹¹ Nicolás Rosa puntualiza sobre la naturaleza conjetural o paradójica del ensayo: “La paradoja aunque disimule

acierto en su pretendido error. Desde el título del ensayo sobre Martínez Estrada se apunta otra paradoja: su lección es una anti-lección, la enseñanza de que la máxima posesión del americano es su desposesión.

En el prólogo de su libro *Ensayos sobre subversión* donde afirmará que este libro debe ser entendido como una “profesión de fe de un hombre de letras”, la subversión es entendida como un movimiento esencial:

Pues la esencia de la vida espiritual o humana es subversiva, revolucionaria: su religiosidad consiste en acceder sin cesar a barrer con lo muerto, a morir, para dar paso a lo vivo, para renacer. La toma de conciencia y la ejecución de la dialéctica subversiva del espíritu forman la tarea específica del hombre de letras²¹².

¿No es “la ejecución de la dialéctica subversiva del espíritu” una posible definición de la paradoja? La paradoja como instrumento de desmontaje necesario para la cultura, es también definitoria de aquel que la ejerce: “Así el hombre de letras, si desea ser contemporáneo, debe comenzar por ser anacrónico [...] La contemporaneidad inmediata es una atemporaneidad”²¹³. La anacronicidad como forma privilegiada de leer lo presente es un rasgo paradójico que irá definiendo la posición intelectual de Murena a lo largo de su obra.

Si lo paradójico es responsable de un movimiento dialéctico muy propio del discurso ensayístico, la metáfora con su capacidad de traslado generará un sustrato para el pensamiento alternativo a lo conceptual. Murena en varias ocasiones se refiere a sus propios ensayos como “metáforas”: “Varios lustros han pasado desde que las metáforas, razones u obsesiones – llámeselas como se desee- contenidas en estas páginas empezaron a perseguirme”²¹⁴; “El autor ha preferido presentar sus metáforas sin despojarlas de su índole acentuadamente personal”²¹⁵.

su apelación a la conjetura que de hecho es su soporte, no pude confirmar una sola verdad sin proponer un entredicho entre dos verdades. (...) El ensayo como paradoja es la pérdida de la confirmación y debe, para sostenerse, restablecer el procedimiento de la conjetura: no hay rechazo retórico entre la conjetura y la paradoja; sólo precedencia instrumental. Si de este hecho se quiere extraer una formulación ideológica –la paradoja es más potente y excéntrica que la conjetura, pongamos por caso-, nos veremos en aprietos; sólo diremos que el ‘quantum de lo social’, de la conjetura aparece como más evidente que el ‘valor de calidad’ de la paradoja”. ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, *op. cit.*, p. 51.

²¹² MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 10.

²¹³ *Id.*, pp. 11-12.

²¹⁴ MURENA, Héctor, *El Pecado original de América*, *op. cit.*, p. 9.

²¹⁵ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, Buenos Aires, Sur, 1961, p. 12.

Al denominar “metáforas” a sus ensayos, Murena opera también metafóricamente. Esta denominación incide en la naturaleza literaria de los mismos y es una advertencia de que en su lectura habrá que estar dispuesto a ir *más allá*, a dirigirse a otra parte, transporte que el término “metáfora” exige. Ya el título de su primer libro “*El pecado original de América*” constituye una prefiguración metafórica por la que la *imago* de la expulsión originaria se pone en relación con el destino histórico de América. En general el ensayo de identidad hispanoamericano recurrirá a tramas metafóricas para construir una imagen donde poder reconocerse especularmente, piénsese en la alegoría shakespiriana de Rodó, la plástica antropología de Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, o la historiografía metapoética de *Las eras imaginarias* de Lezama Lima. En lo que se refiere al ámbito argentino Leonor Arias Saravia ha desarrollado un exhaustivo trabajo sobre las principales metáforas que han conformado el pensamiento nacional²¹⁶. Esta autora se hace eco del interés reciente que desde un punto de vista teórico ha despertado tanto la metáfora —piénsese en Ricoeur o Blumenberg— como lo ensayístico y busca trazar un territorio de intersección entre ambos, ahondando en las relaciones entre literatura y pensamiento. Con ello se hace productiva la aparente contradicción derivada de estudiar conjuntamente el ensayo, género más problemáticamente literario, y la figura que tradicionalmente se ha visto como quintaesencia de lo poético y la literariedad²¹⁷. En su estudio Arias Saravia articula una amplia metaforología argentina en torno a tres ejes: el proceso de autonegación de la tierra y la historia nacionales (“*Facundo*” y *Radiografía de la pampa*); la exaltación de una raigambre autóctona e hispánica para la legitimación de lo propio (Rojas, Gálvez, Lugones), y por último las propuestas para la “autenticación” de las entidades negadas o exaltadas, donde se incluye a Murena en relación con las metáforas del *silencio* y la *no presencia*²¹⁸. Sobre estas y otras claves metafóricas volveremos en el estudio de *El pecado original de América* y *El nombre secreto*.

La importancia que sin duda posee lo metafórico vinculado a un orden originario en los ensayos de Murena sobre la problemática nacional llegará a abordarse de un modo esencial en sus últimos escritos. En su libro *La metáfora y lo sagrado* leemos: “Toda palabra es metafórica [...] Los hombres se han inquietado por este fenómeno. Que lo que constituye su esencia, la palabra, fuese impreciso les resultó vergonzoso”²¹⁹. Esta referencia es comparada con lo que el

²¹⁶ ARIAS SARABIA, Leonor, *La argentina en clave de metáfora, un itinerario a través del ensayo*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.

²¹⁷ *Vid.* en particular “De la metáfora en el ensayo”, *Id.*, pp. 91-100.

²¹⁸ *Vid.* “El *silencio* como imposición—incomunicación con el ‘nuevo mundo’ en la perspectiva mítica de H. A. Murena”, *Id.*, pp. 518-524. Esta autora también realiza un estudio de la metáfora en *Radiografía de la pampa*, *Vid. Id.*, pp. 231-355. El uso de lo metafórico para Martínez Estrada está fuertemente vinculado a la metonimia, figura más propia de aquél que asume como procedimiento ensayístico el diagnóstico a partir de las muestras tomadas del tejido nacional.

²¹⁹ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, *op. cit.*, p. 54.

hombre siente al probar el fruto del *Árbol de la Ciencia*. Aspirar al lenguaje preciso, no metafórico es no aceptar la luz del misterio. Murena retoma la cercanía etimológica entre la metáfora y la traducción -*Meta-fero*, metáfora es sinónimo griego del latino *trans ducere*, traducir: llevar más allá-. La traducción es “llevar algo más allá de sí, convertir una cosa en otra. Pero convertirla a fin de que sea más plenamente lo que era, *es*”²²⁰. En ambos casos se produce una *distancia* que en la lectura del ensayista es siempre una distancia con respecto a la unidad. La unidad originaria sería lo intraducible, y la obra de arte la tentativa -valiosa por su fracaso- de traducir dicha unidad (*Vid.* 4.4.4.).

María Rosa Lojo en un artículo donde compara las concepciones de la metáfora de Borges, Marechal y Murena, señala cómo para este último: “La realidad que la metáfora deja entrever por vaciamiento de lo empírico, por distancia y ausencia, es el Orden superior de lo Celeste que se encarnó una vez en el Paraíso”²²¹. La autora destaca el carácter irracional de la metáfora para Murena –más próximo a Marechal que a Borges-, cuya experiencia es cercana a la fe. Como vimos, ya en sus primeros libros Murena se refería a sus ensayos sobre la identidad nacional como “metáforas”. ¿Implicaría aquí este término una interpretación trascendente? ¿Es esta búsqueda metafórica una búsqueda metafísica? Previamente habría que determinar en qué sentido utiliza Murena la palabra “metafísica”. En ningún momento el ensayista define de forma precisa lo que él entiende por metafísico, pero en los contextos en los que aparece explícitamente, este concepto se opone por ejemplo a expresiones como “superficie social”, asociándose sin embargo a nociones como “pulsación religiosa”. Más que aludir a la tradición metafísica occidental como estereotipo del pensamiento filosófico universal, este término se emplea de una forma vaga para referirse a una tendencia hacia el *ser*, límite que al estar más allá exige una aproximación metafórica.

Paul de Ricoeur en un capítulo de su célebre libro sobre la metáfora titulado “Metafórico y Meta-físico” analiza la relación de ambas categorías tomando como base el pensamiento de Heidegger. “Lo metafórico no existe más que en el interior de la metafísica. En esta frase afirma que la transferencia de la metá-fora y de la metá-física posiblemente no son más que una sola y única transferencia”²²². Esta identificación entre la transferencia metafísica (de lo sensible a lo no-sensible), y la metafórica (entre el sentido propio y lo figurado) es criticada por Ricoeur, quien señala cómo lo metafísico así entendido se limita a una visión platónica, que más que

²²⁰ *Id.*, p. 71.

²²¹ LOJO, María Rosa, “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena” en *Crítica literaria de la literatura de Latinoamérica*, Siglo XX, III Simposio internacional de Literatura, Juana Alcira Arancibia ed., Buenos Aires, Ocruxaves, 1990, p. 40.

²²² DE RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, *op. cit.*, p. 381.

sustentarse en una base metafórica, utiliza la metáfora en un sentido instrumental²²³. A pesar de su crítica, Paul de Ricoeur realiza un minucioso análisis de una tendencia filosófica que al considerar su propia expresión, el lenguaje, se plantea los límites entre lo filosófico y lo literario, siendo sin duda éste uno de los territorios que se pone en juego en el ensayo literario de Murena, un ensayo meta-fórico por meta-físico y *viceversa*.

En el ensayo de Murena y Martínez Estrada la metáfora y la paradoja, lejos de restringirse a un uso estilístico, operan como articuladores del pensamiento: la paradoja, subvirtiendo los presupuestos establecidos y la metáfora como forma de tendencia hacia el misterio (escritura tanteadora que se guía por el tacto), tensionan la escritura ensayística en un movimiento simultáneo de conocimiento y creación. Además, volviendo a Ricoeur, podríamos decir que por la operación de síntesis de estas figuras, el ensayo se constituye en una forma alternativa de narración que narra lo que no se puede narrar:

En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y es precisamente esta síntesis de lo heterogéneo lo que acerca la narración a la metáfora²²⁴.

Y quizá sea justamente esta cercanía –suspensión entre el relato y la imagen– una de las claves para entender la mirada histórica articulada por el ensayo americanista en general y, en particular, por la escritura insurrecta de estos autores.

²²³ *Id.*, p. 398.

²²⁴ DE RICOEUR, Paul, *Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987, p. 33.

2.2.7. LA HISTORIA INENARRABLE Y LOS FRAGMENTOS DEL ENSAYO

Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que re-configuramos nuestra experiencia confusa, informe y, en límite, muda: ¿Qué es entonces el tiempo? —pregunta S. Agustín—. Si nadie me lo pregunta, lo sé; si quiero explicárselo a quien me lo pregunta, ya no lo sé.

Paul de Ricoeur, *Configuración del tiempo en relato histórico*.

No es difícil imaginarse a Arlt como un historiador del porvenir.

Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*.

En su obra *La razón de la historia* y dentro del apartado “Fundamento geográfico de la historia universal”, Hegel incluye una reflexión sobre “El nuevo mundo”. Para este autor la *novedad* del continente americano no es externa ni relativa, sino esencial y considerable desde todos los puntos de vista²²⁵. Haciendo una distinción entre América del Norte y América del Sur, el filósofo reflexiona sobre cuestiones geográficas e históricas de la más variada índole y termina concluyendo: “Esta parte del mundo pertenecía parcialmente ya al pasado cuando entró en relación con nosotros, y en parte no está todavía dispuesta para asumir su papel en la historia”²²⁶. Hegel apunta así la posición problemática de este continente con respecto a la historia en la que está aún por ingresar: “América es, pues, el país del porvenir, donde en un futuro, y acaso a través del antagonismo entre la América del Norte y la del Sur, gravitaría la historia Universal”²²⁷. Para cumplir su destino América debe, según Hegel, separarse de Europa, ya que hasta ese momento la vida americana estaba marcada por el eco con respecto a Europa y por la extranjería con respecto a sí misma. En este momento el filósofo alemán detiene su reflexión con unas palabras que resultan reveladoras:

Pero como país del porvenir no nos interesa aquí. La filosofía no se ocupa de profecías. Desde el punto de vista de la historia, nos encaramos con lo que ha sido y lo que es; pero en la filosofía no se trata tan

²²⁵ “No quiero discutirle el honor de haber emergido, también en la hora de la creación e incluso la existencia de una civilización americana, pero su carácter extremadamente natural no soporta el contacto con el espíritu”. HEGEL, G. W. F., *La razón en la historia, op. cit.*, p. 248.

²²⁶ *Id.*, p. 261.

²²⁷ *Id.*, p. 262.

sólo de lo que ha sido o habrá de ser, sino de lo que *es* y es eternamente: se trata de la razón, y con ella tenemos tarea suficiente²²⁸.

La historia, que se ocupa de lo que ha sido, no puede dar cuenta de América (que *no ha sido*); la filosofía, que superando la consideración temporal dedica sus esfuerzos al *ser*, ve en el Nuevo Continente una labor oracular. ¿Es la profecía el único discurso para hablar de América, del continente que está por venir? La reflexión de Hegel, que debe ser sin duda contextualizada en relación a su tiempo y a la totalidad de su sistema de pensamiento, ilustra la incomodidad de un filósofo paradigmáticamente occidental cuando trata de abordar algo que es Europa, y al mismo tiempo no es Europa, y que se instaure como límite de lo que “la razón” puede decir²²⁹. Pero ¿qué ocurre al otro lado de ese límite inestable de lo occidental, que es América, cuando intenta pensarse a sí misma? La posibilidad de un discurso histórico será una de las preocupaciones recurrentes en el pensamiento americanista desarrollado desde el propio continente. En el siglo XIX autores como Sarmiento habían mostrado una confianza en el progreso lineal de la historia en América, cuya máxima manifestación era la ciudad, emblema y cumplimiento de la civilización. Lo que quedaba fuera del devenir histórico quedaba también fuera de la ciudad: “el espacio vacío o la naturaleza desbordada de América, definida como caos y como lo opuesto a Europa”²³⁰. Extramuros, lo bárbaro permanece fuera, pero no por ello menos presente ni demasiado lejos. El territorio americano estaría transitado así por dos tiempos: el tiempo histórico y el no histórico. En el triunfo del primero sobre el segundo –con su correlato geográfico de dominación agrícola y urbanizadora del terreno caótico escenificado por la pampa– quedaría cifrado el triunfo de la civilización, por tanto el ingreso definitivo de América en la Historia. En el pensamiento decimonónico se dará una identificación constante de categorías espaciales y temporales en este proceso, adquiriendo una preponderancia la geografía que tienta a la escritura a desplazarse en el terreno de una historia que necesita espacializarse para poder ser entendida.

Martínez Estrada en su “respuesta” a Sarmiento, replanteará su propia concepción histórica a partir de una reconsideración de la oposición “civilización y barbarie”. Para este autor, la barbarie, lo ahistórico, se encuentra en los cimientos mismos de la civilización, lo bárbaro no

²²⁸ *Id.*, pp. 261-262.

²²⁹ “La ‘razón hegeliana’ más allá de sus atractivos universales no podía dar cuenta de los fenómenos telúricos americanos, es decir, la visión cosmológica de la tierra propia. Algunos prefirieron ciertas formas de irracionalismo, influidos por Keyserling; otros, por el positivismo mentalista, mezcla de Conte y de Taine; otros, por un latente panteísmo cuasi religioso que usará la metáfora del ‘pecado original’ en diversas variantes, como ‘falta’, como ‘ausencia’, como ‘vacío’ (...)”. ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, *op. cit.*, p. 30.

²³⁰ SCHEINES, Graciela, *Las metáforas del fracaso*, *op. cit.*, p. 45.

es lo “otro”, lo ajeno con respecto a lo civilizado, sino lo que lo determina subterráneamente, convirtiéndolo en un simulacro²³¹. La ciudad reproduce insistentemente el esquema de la pampa, la oposición entre ambas es una fantasmagoría generada por una civilización que es a su vez ficticia²³². Esto determinará la incapacidad de un desarrollo de la historia, de una creencia en el progreso, lo que caracterizará el pensamiento de Martínez Estrada como un pensamiento paralizante. Si la linealidad no es posible, ¿cuál es el esquema según el cual se desarrollan para Martínez Estrada los sucesos en Argentina y por extensión en América? La linealidad apariencial de los sucesos encubren una repetición cíclica de las tentativas de iniciar una historia, que no puede ser comenzada por carecer de un terreno donde hundir sus raíces:

en Martínez Estrada la *inhistoriedad* no es el resultado de la hipertrofia de un acontecimiento que arrasa con el futuro y con el pasado, sino la consecuencia de la atrofia de cada hecho, de cada gesto, de cada batalla librada que quedan en un estado fetal, encapsulados y por fin disipados en la nada²³³.

Para Martínez Estrada los hechos no posibilitan la creación de un texto que los incluya y les dé sentido, por lo que la historia en el continente americano resulta apócrifa, sin huella. Esta negación de la linealidad temporal hacia el progreso es entendida por la crítica como una inversión del proceso histórico, una historia hacia atrás²³⁴. Pero esta subversión tiene su expresión máxima

²³¹ El simulacro es señalado por Piglia como el fundamento de gran parte de la literatura argentina, comenzando con el *Facundo*: “un libro que tiene la estructura de un espejismo. Sarmiento pone en el desierto las imágenes de lo que quiere ver: ciudades europeas, caravanas, hordas beduínas, masas en fusión, la sombra de Macbeth. Construye una interpretación que dura hasta hoy, podríamos llamarla la mirada extralocal (...): lo real es lo falso, hay que construir una copia verdadera”. PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001, p. 39. Beatriz Sarlo analizará este aspecto en un estudio sobre *Radiografía de la pampa*, donde revisa la oposición entre superficie y profundidad como eje fundamental en la estructura de la obra, (*Vid.*, “El ensayo como forma del problema argentino”, *Dispositivo*, Vol. XI, nos. 24-26). Según esta autora: “El modo de existencia argentina es, en *Radiografía de la pampa* el de la máscara, una ficción que imita: como si fuera Europa (pero no lo es), como si perteneciera a la Historia (pero pertenece a la etnografía), como si estableciera relaciones entre los grupos y los individuos cuando se sabe que esos vínculos ficcionales son parte de una representación, puesta en escena de una sociedad que en realidad no es tal (o, por lo menos, no es la sociedad que Martínez Estrada imagina en Europa)”. *Id.*, p. 154.

²³² En el último capítulo de *Radiografía de la pampa*, Martínez Estrada emplea el término ficción “Los creadores de ficciones eran los promotores de la civilización en frente de los obreros de la barbarie, más próximos a la realidad repudiada”, Pedro Orgambide comenta el sentido que adquiere en este contexto la palabra ficción como sinónimo de utopía, de proyecto ilusorio creado por Rawson, Rivadavia, Pellegrini, *Vid.* ORGAMBIDE, Pedro, *Martínez Estrada, op. cit.*, pp. 54 –58.

²³³ *Id.*, p. 68.

²³⁴ “El triunfo de lo telúrico invierte el curso de la historia, que se convierte en la parábola de una degradación”. MATAMORO, Blas, “El cincuentenario de *Radiografía de la pampa*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 390, 1982, p. 744; “El ser americano no tiene historia; si acaso una historia al revés que narra una degradación y no un progreso”, *Id.*, p. 746. “Tras el análisis del radiógrafo la historia toda se vuelve paradójicamente etnografía, esto es, el tiempo corto

en la circularidad, en el tiempo circular que Martínez Estrada insinúa en varios momentos de su obra: “Todo hacer es un comenzar, después de muchos siglos, de lo que millares de veces ya ocurrió, amasándose el mundo y el hombre sin usar levaduras”²³⁵.

Tanto Sebreli como Juan Rivera han analizado la idea de circularidad en la concepción estradiana de la historia²³⁶. Ambos la caracterizan bajo el signo del “Eterno retorno” destacando la convergencia con autores como Nietzsche, Spengler, o Toynbee. Juan Rivera subraya la influencia de autores como Alfred Weber, Boas, Levy-Bruh y Frazer a quienes menciona el propio Martínez Estrada como teóricos de “la inmovilidad mental” en las civilizaciones antiguas²³⁷. Ambos críticos caracterizan el tiempo al que se refiere Martínez Estrada como un tiempo mítico, apegado a la naturaleza que es el que caracteriza a las sociedades primitivas de Oriente y Grecia y que influyen decisivamente en autores como Nietzsche. En *Radiografía de la pampa* se insiste en el momento de la conquista como momento propiciatorio de una fractura que reaparecerá constantemente en el simulacro de la historia argentina. Esta reaparición tendrá una marca textual en el ensayo que en sus constantes reiteraciones parece no terminar de comenzar a ser escrito. Beatriz Sarlo llega a observar esta circularidad como movimiento estructurador y consustancial del proyecto de su obra:

La otra convicción tiene que ver con el movimiento homogeneizador que Martínez Estrada imprime al universo de los hechos, prácticas y discursos que son su objeto: el mal que los anima ya ha sido descubierto por él; su actividad más que una búsqueda o una indagación es la de quien sabe que va a encontrar siempre, en la realidad pampeana, lo que supo sobre ella desde un principio [...] Definido el objeto de la indagación, la falsa civilización pampeana, lo que ese objeto proporcionará a Martínez Estrada, que lo ha construido, es la corroboración de la hipótesis de partida. De ahí la intrincada estructura circular de *Radiografía de la pampa*²³⁸.

Murena hereda esta concepción histórica desarrollada por Martínez Estrada, pero hará un mayor énfasis en la idea del destierro²³⁹: el conquistador al llegar a América sale del recinto protector de la historia y en su búsqueda de un lugar utópico es expulsado por segunda vez del

del devenir civilizatorio es manifestación superficial del tiempo más largo de la geología”. WEINBERG, Liliana “*Radiografía de la pampa en clave paradójica*”, *op. cit.*, p. 473.

²³⁵ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, *op. cit.*, p. 97.

²³⁶ Vid. SEBRELI, José, “El eterno retorno”, *op. cit.* pp. 45-53; RIVERA, Juan, “El eterno retorno”, *op. cit.* pp. 57-65. Este autor indaga también en la especial relación que se produce entre biografía e historia *Id.* pp. 65-67.

²³⁷ *Id.*, p. 63.

²³⁸ SARLO, Beatriz, “El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a *Radiografía de la pampa*”, *op. cit.*, p. 155.

²³⁹ Vid. SCHEINES, Graciela, *Las metáforas del fracaso*, *op. cit.*, pp. 69-71.

Paraíso. El tiempo fracturado se constituye en el tiempo alienado de la espera²⁴⁰. Tanto Martínez Estrada como Murena adoptan una óptica europea que ya no puede reconocerse en el espejo-occidente ni identificarse con el elemento indígena²⁴¹.

¿Qué posibilidad de lectura/escritura ofrece la historia desde la perspectiva de Murena? En el inicio de su ensayo “Los parricidas: Edgar Allan Poe”, el autor hace una referencia directa a esta cuestión:

La historia es un criptograma que quizá tenga una sola interpretación definitivamente valedera, pero los hombres (como siempre formamos parte de él y no podemos discernir nunca su totalidad) nos servimos para descifrarlo de claves diversas. Con América se da el escandaloso caso de que -salvo frustrados intentos- ha sido y es interpretada, inclusive por los americanos, según una clave permanente europea²⁴².

La idea de la historia como construcción enigmática a la que da respuesta con su interpretación el historiador, es una idea que reaparece en distintos momentos de su obra:

Los hechos que componen la historia son como esos rompecabezas en cuyos trazos un observador puede reconocer un paisaje; otro una manada de elefantes, un tercero, las nubes de un cielo tormentoso, y así sucesivamente, con el grave añadido de que en este caso los observadores forman parte del rompecabezas²⁴³.

Ante el rompecabezas confundido de América, -cuyas piezas permanecen mezcladas, extraviadas y desgastadas- el historiador responde, según las palabras del ensayista, alzando los hombros. Para Murena la historia narrada por los historiadores es “una brillante y minuciosa patraña urdida con hechos reales”²⁴⁴. Por desconocer el sentido último, el dibujo previo de dicho rompecabezas, las tentativas de la historia fracasan reiteradamente. Murena critica no sólo

²⁴⁰ “Como esperanza que se ha decidido que sea, América está mantenida en espera al borde de la vida. Lo terrible es que esta espera se realiza, que esta falta de vida se vive. Pero la vida es tiempo y esta viviente espera de la vida se ve forzada a realizarse en el espacio, y ha comenzado a difundir por el mundo entero una demoníaca religión del espacio”. MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 49.

²⁴¹ La reflexión de Murena sobre lo indígena se matiza a lo largo de toda su obra, teniendo una mayor relevancia en *El nombre secreto* (Vid. 2.4.3.); sobre este aspecto Vid. LOJO, M^a Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina, Siglo XIX*, op. cit., pp. 30-31.

²⁴² MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 23.

²⁴³ *Id.*, pp. 161-162.

²⁴⁴ *Id.*, p. 162.

la historia en su dimensión científica -interpretaciones económicas y sociales que postulan los hechos como todo lo que hay- sino también la filosofía de la historia que busca la explicación última en sus esquemas estrictos y prefigurados²⁴⁵. El cuestionamiento se hace extensivo por tanto a autores como Spengler y Toynbee -autores cuyas ideas son muy cercanas a Martínez Estrada- a causa del determinismo que en su estrechez es desmentido por la libertad que caracteriza lo humano. En ambos casos el error esencial radica para el ensayista argentino “en que tales versiones de la historia pretenden cerrar el paso a Dios en el mundo”²⁴⁶; “Lo que forzosamente nos conduce a la hipótesis de que la historia tiene un sentido estrictamente religioso”²⁴⁷. Por lo tanto, la historia que debe dar cuenta e interpretar el especial desgarró que se produce en el territorio americano, debe dialogar con la herida que en ella se produce más allá de condicionamientos sociológicos, económicos y políticos.

Dentro de su libro *Homo atomicus* (1961), en un interesante y extenso ensayo titulado “La irrupción del futuro”, Murena vuelve a reflexionar sobre la peculiaridad del desarrollo temporal que se produce en el continente americano, pero contextualizándolo en un proceso de carácter mundial. América, en vez de ser observada como una excepción, como un caso marginal y excepcional, será un antecedente, por su situación de “interregno”, de la fractura a la que se precipita el viejo continente: “Europa ha comenzado a americanizarse y sólo del tiempo depende que el actual malestar que le ocasiona su historia se convierta en parca repugnancia”²⁴⁸. El ensayo se inicia con la formulación de la perplejidad ante el discurrir histórico y el cuestionamiento a la filosofía y la historia en búsqueda de respuestas: “pero mientras que la filosofía se comporta con total insensibilidad respecto a las variantes en la duración, la historia resulta demasiado sensible a ellas”²⁴⁹. La filosofía de la historia, que había sido objeto de sus críticas en *El Pecado original de América*, es observada ahora como una respuesta intermedia que surge en las épocas de estremecimiento, y que trata de dar respuesta en forma de profecía “cuando ni el relato seco de la historia ni la abstracción pura de la filosofía sirvan para aplacar la turbación de comunidades humanas que se hallan de improviso con que han perdido toda guía respecto al futuro”²⁵⁰. Pero

²⁴⁵ “La filosofía de la historia preparada por los europeos –así la formulan Kant, Hegel, Marx, Spengler o Toynbee- se quiebra al llegar al suelo de nuestra América. De suyo el problema del mestizaje, de los caudillos, de las vacilaciones democráticas, etc. (...) crearon circunstancias y las siguen creando, dentro de nuestra América que sólo nosotros podríamos interpretar. Pero, sobre todo, crean problemas.” ARCINIEGAS, Germán, “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos*, París, n° 73, junio de 1963, p. 15.

²⁴⁶ *Id.*, p. 164.

²⁴⁷ *Id.*, p. 170.

²⁴⁸ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 216.

²⁴⁹ *Id.*, p. 204.

²⁵⁰ *Id.*, p. 205.

Murena ante las respuestas dadas por estas manifestaciones teóricas que no son respuestas en sí, sino nuevos cuestionamientos, plantea cómo se agudizan los interrogantes originarios cuya formulación última es la metapregunta “¿Porqué preguntamos?”: “¿Qué acontece en nuestro tiempo con el futuro para que hayan surgido tantas voces proféticas?”²⁵¹.

Estas tentativas junto con la preponderancia del psicoanálisis son abordadas por Murena como sintomáticas de una preocupación por el futuro cuya inminencia -su incorporación en el presente- supone una anulación del mismo. La vuelta a los orígenes, al pasado (profundización característica del psicoanálisis) es un síntoma decisivo de que el futuro “se presenta con los atributos de lo aterrador”²⁵². ¿Cómo se sitúa entonces América frente a una posibilidad de futuro?: “Puesto que oscila entre la ilusión de continuar la historia europea y la quimera de ser el punto de partida de una historia propia, América carece de una imagen precisa de su futuro”²⁵³.

Puede verse aquí una correspondencia con el derrumbe de los grandes relatos que caracterizará el pensamiento de la postmodernidad —él mismo utiliza el término “posthistoricismo”—. La única respuesta apuntada por Murena sobre la forma en que tanto América como Occidente podrían dialogar con su futuro es un disconformismo esencial por el que se accede a una nueva fe, *vivir proféticamente*, respuesta espiritual a la que Murena vuelve insistentemente a lo largo de su obra.

Tanto Martínez Estrada como Murena tematizan la *ausencia* de historia en América. La conquista —momento al que obsesivamente vuelve su escritura— es un hecho registrable en los libros de la historia europea: el final de un viaje y el inicio de una aventura en la que se pretenderá historificar un espacio utópico. Sin embargo desde América la conquista se constituye en un no-hecho, en un momento no-iniciado que desestabilizará subterráneamente todo intento de devenir lineal del tiempo como historia —relato contable desde el continente americano y no proyección de uno ajeno dictado desde Europa—. Martínez Estrada, con una perspectiva telúrica, cifrará las causas de esta imposibilidad en la incapacidad del hombre para dominar una naturaleza desbordante. Para Murena la fractura tendrá una dimensión metafísica: aquélla que escenifica una civilización que no se enraíza espiritualmente en la tierra sobre la que se fundamenta.

Pero esta falta de historia constatada por ambos autores no viene dada por una carencia de acontecimientos históricos, sino por la imposibilidad de que éstos sean narrados²⁵⁴. ¿Puede

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Id.*, p. 208.

²⁵³ *Id.*, p. 220.

²⁵⁴ Silvio Mattoni refiriéndose a *El pecado original de América* comenta cómo el exilio promulgado por Murena, es también un exilio semántico: “En América, el sentido es siempre un pasado irrecuperable. La historia se vuelve

la historia ser escrita porque sucede o sucede porque puede ser escrita? Paul de Ricoeur en su extenso estudio sobre la configuración del tiempo en el relato histórico, analiza los fundamentos de la narración como operación privilegiada para la dicción de la historia:

La trama de la narración es comparable a esta asimilación predicativa: toma puntos e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y dispersos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo²⁵⁵.

La incapacidad de una narración que otorgue coherencia a los acontecimientos “múltiples y dispersos” que conforman la realidad americana, dejan la historia sin escribir e imposibilitan su propio transcurso. Graciela Scheines en su revelador artículo: “Fundar la patria en la escritura (reflexiones sobre el ensayo en Iberoamérica)”, aborda esta problemática apuntando otro de los factores que la determinan, la carencia de epopeya, de una historia anterior a la historia sobre la que ésta se fundamenta:

la epopeya alude a un pasado que acabó antes de que empezara el tiempo histórico. Se despliega en un tiempo fuerte, mítico, poblado de héroes que protagonizan gestas épicas y grandes fundaciones. Sobre la epopeya se asienta la historia. No hay historia sin una epopeya donde hundir sus raíces²⁵⁶.

La falta de epopeya, de leyendas originarias, al igual que la ausencia de ritos fundacionales de las ciudades (*Quimera, mundus*) dejan sin fundar un lugar desde el que poder construir, escribir. ¿Cómo establecer este espacio? Scheines ve el ensayo sobre América como una tentativa de conformar una trama -aunque esta sea dispersa y fragmentaria- que haga de América “un lugar habitable”. El ensayo es comparado por la autora con la acción de “echar las cartas”, donde se despliegan unos signos in-significantes a los que posteriormente se les da sentido. También lo compara con la acción de desplegar un mapa donde confluyen geografía e historia y que es al mismo tiempo un mapa del tesoro:

El ensayo funda la patria, inventa el país, otorga identidad, dibuja el mapa del continente, instauro un orden, produce una trampa que organiza y atrapa la formas y las cosas, nos hace un lugar, nos inserta en un texto, nos convierte en protagonistas de una narración²⁵⁷.

inenarrable. En lugar del relato, queda su vestigio: el enigma. En lugar del mito, la conjetura”, MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, *op. cit.*, p. 177.

²⁵⁵ DE RICOEUR, Paul, *Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987, p. 193.

²⁵⁶ SCHEINES, Graciela, “Fundar la patria en la escritura (reflexiones sobre el ensayo en Iberoamérica)”, *op. cit.*, p. 193.

²⁵⁷ *Id.*, p. 196.

El ensayo da la oportunidad de convertirse en protagonistas de una narración²⁵⁸. ¿De qué narración? ¿Qué tipo de relato instaura el ensayo? En ocasiones este género, por la libertad que caracteriza su forma, asume en sí mismo el discurso narrativo quebrando interiormente los límites genéricos. Varios autores han señalado el carácter narrativo de los ensayos de Martínez Estrada²⁵⁹, y por este rasgo, algunos han llegado a caracterizar su obra como narración frustrada (Sebreli, Juan Rivera) -desde su perspectiva, el término narración suele equivaler a “carácter literario”, significado que le otorgan por prejuicios genéricos respecto a la literariedad del ensayo-. En otras ocasiones el ensayo contamina obras que en principio estarían inscritas dentro de los márgenes narrativos. Scheines en un capítulo de su libro *Las metáforas del fracaso* ve en la novelística argentina una incapacidad esencial para la narración: “Así también las novelas argentinas son, en rigor de verdad ensayos [...]. Basta raspar mínimamente la vistosa cobertura para encontrar debajo, el ensayo”²⁶⁰. Esta incapacidad queda cifrada para la autora en el carácter provisional de la cultura argentina: “nos demoramos en la preparación, nos eternizamos en proyecto, vivimos haciendo borradores que jamás pasamos a limpio”²⁶¹.

La narración se define fundamentalmente por su tratamiento de la experiencia temporal (ya se trate de una narración clásica o de una narración que subvierta los parámetros establecidos con respecto a la representación lineal del tiempo). La narración sintetiza, une en una trama común los fragmentos que al ser asumidos, dejan de serlo. ¿Cuál es la narración que se posibilita desde el ensayo? ¿Habría que replantear como categoría el tiempo de su discurso? El fragmento en el ensayo se reivindica como tal. En el ensayo se produce la narración de lo fragmentario. Deleuze reflexionando sobre Whitman afirma: “Lo que es propio de América no es pues lo fragmentario, sino la espontaneidad de lo fragmentario: ‘espontáneo y fragmentario’ dice Whitman”, y más adelante: “los fragmentos espontáneos son los que constituyen el elemento a

²⁵⁸ Scheines señala que paradójicamente el género al que se encomienda la función de otorgar sentido al continente americano, de descifrar su identidad, es un género cuya identidad es a su vez problemática, “un género que no tiene lugar ni en la literatura ni en la academia”. *Ibid.*

²⁵⁹ “Así en su obra más conocida: *Radiografía de la pampa*, como en *La Cabeza de Goliat*, se multiplican los procedimientos narrativos con que el ensayista trata de aprehender lo real. [...] Mientras los datos, las cifras, los nombres propios, las referencias históricas, colocan esta lectura a los niveles de la realidad del ensayo político-social, los espacios narrativos, las asociaciones de tipo psicológico y costumbrista, la introspección y la utilización simbólica de lo real acercan el texto a la crónica y la novela y, por omisión, a una épica incumplida y añorada por el narrador de la historia”. ORGAMBIDE, Pedro, “Cuentos completos de Martínez Estrada”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 308, 1976, p. 219.

²⁶⁰ SCHEINES, Graciela, “El ensayo en la novela y los borradores que no pasamos en limpio”, *Las metáforas del fracaso*, op. cit., p. 122.

²⁶¹ *Id.*, p. 123.

través del cual, o en los intervalos del cual, se accede a las grandes visiones y audiciones reflejas de la Naturaleza y de la historia”²⁶².

Lo fragmentario como categoría compleja es a su vez uno de los rasgos comunes a la operación de la “prosa limítrofe”, escritura agenérica, que no encuentra su lugar dentro de los cánones establecidos²⁶³. En este sentido podría observarse cómo el carácter fragmentario de la escritura de Martínez Estrada y de Murena responde tanto a la experiencia de la escritura en América, y desde América, como a la que impone el ensayo desde su naturaleza de escritura agenérica o problemáticamente genérica. Pero la fragmentación no se produce homogéneamente, ni es asumida de la misma forma por ambos autores. Como vimos, en *Radiografía de la Pampa* todavía puede observarse una pretensión de totalidad. El libro se estructura en partes que a su vez se estructuran en capítulos, pero el plan de la obra corresponde a un diseño previo y estable característico de un pensamiento decimonónico. Sin embargo, en obras como *La cabeza de Goliat*, la fragmentación es impuesta por la “experiencia de la ciudad” y se manifiesta en un trazado más caótico que afecta textualmente a su composición desordenada y desarticulada. En la obra de Murena ya es observable una mayor fragmentación de la escritura por la asunción constitutiva de la contradicción, de la parcialidad propia de la crisis implícita en el discurso moderno. “Violentos, desiguales, modificando o alterando o negando unos los puntos de vista de otros [...]”²⁶⁴, así califica en el prólogo de *El pecado original de América*, los ensayos que constituyen dicho libro donde se declarará en última instancia, que en ellos se ejerce la escritura “como un ejercicio de contradicción consigo mismo”²⁶⁵. La contradicción, la fragmentación de los ensayos de Murena es agudizada tanto por el contacto con procesos que caracterizan la modernidad favoreciendo “el derrumbe de los grandes relatos”²⁶⁶ —en libros como *Homo Atomicus* o *Ensayos sobre subversión*— como por la *nostalgia*, experiencia espiritual de estar desgarrados con respecto al origen —en libros como *La cárcel de la mente* y *La metáfora y lo sagrado*—. Paradójicamente el discurso

²⁶² DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 88.

²⁶³ Vid. LÓPEZ PARADA, Esperanza, “Imágenes, fragmentos”, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert Verlag, 1999, pp. 22-27.

²⁶⁴ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁵ *Id.*, p. 20.

²⁶⁶ “Me refiero aquí, efectivamente, a una tradición, la de la modernidad. Esta última no es una época sino más bien un modo (es el origen latino de la palabra) en el pensamiento, en la anunciación, en la sensibilidad. Erich Auerbach lo veía despuntar en la escritura de las *Confesiones de Agustín*: la destrucción de la arquitectura sintáctica del discurso clásico y la adopción de una disposición paratáctica de frases breves encadenadas por la más elemental de las conjunciones, el *et*. Auerbach vuelve a encontrar este modo, y Bakhtin, con él, en Ravelais y más tarde, en Montaigne”. LYOTARD, Jean François, “Misiva de la historia universal”, *op. cit.*, pp. 35-36.

fragmentario y contradictorio lleva inscrito en sí su propio reverso, que en el caso de estos autores, se traducirá en un ensayo que se decide por el tratamiento obsesivo de una aspiración única y metamorfoseada a lo largo del devenir de su escritura: “Pero los lectores que este libro busca sabrán, no obstante, descubrir, más allá de las ambigüedades de la letra, el aliento de una única intuición, de una idea básica que procura manifestarse a través de cualquier forma”²⁶⁷.

A través de sus personales trayectorias ensayísticas Martínez Estrada y Murena buscaron denunciar y combatir todos aquellos mecanismos de la cultura que eludían las anomalías de una realidad nacional carente de un verdadero arraigo identitario. No querer asumir las propias fallas constituye, según estos autores, el síntoma inequívoco del verdadero mal que aqueja al continente. Pero, mientras que para el autor de *Radiografía de la Pampa*, todo parece trágicamente consumado, Murena no dejará de buscar alternativas inéditas con vistas a la conformación de lo propio, revirtiendo así el escepticismo de Martínez Estrada en una autoafirmación en suspenso. América para Murena no representará una excepción, sino un nuevo horizonte abierto hacia la contemporaneidad, un horizonte donde lo histórico está todavía por reinventarse.

²⁶⁷ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 20.

2.3. UNA HERMENÉUTICA LITERARIA EN *EL PECADO ORIGINAL DE AMÉRICA*

2.3.1. EL LIBRO Y LAS FISURAS DEL ORIGEN

Cuando publica su primer libro de ensayos, *El pecado original de América* (1954), Murena contaba ya con una trayectoria intelectual avalada por numerosos trabajos aparecidos en influyentes medios del momento, como *Sur*, o *La Nación*. La publicación de este libro –que veía la luz tras una obra narrativa, *Primer testamento* (1946) y un poemario, *La vida nueva* (1951)– supone para Murena la posibilidad de presentar de un modo conjunto algunos de los textos que, desde muy temprano y de un modo fragmentario, habían ido conformando la base de su pensamiento sobre la especificidad americana. Al reunirlos, el autor buscaba actualizar dicha problemática y con ello sentar las bases del proyecto intelectual que desarrollaría en su siguiente obra ensayística. El personal simbolismo religioso y el tono ambiguamente pesimista de su título anunciaban ya algunas de las notas diferenciales que determinarían el aislamiento de Murena con respecto a su contexto inmediato.

En sus años universitarios Murena había publicado un artículo, “Reflexiones sobre el pecado original de América”²⁶⁸, que puede considerarse el germen de este primer libro. En él a través de una relectura de las principales obras de Martínez Estrada, el autor formulaba un esbozo de la intuición en torno a la que se desarrollará su pensamiento americanista, la idea de una *falta* definitoria de lo americano: “Sabemos o sentimos que nacer en Hispanoamérica significa nacer con un segundo pecado original, con una misteriosa culpa de carácter geográfico-cultural”²⁶⁹. En este ensayo el autor se detenía en las causas de carácter económico de dicha fractura, especialmente visibles en la idea de factoría asociada a todo intento de asentamiento civilizatorio después de la conquista, ideas que retomaría décadas más tarde en *El nombre secreto* (1969). En *El pecado original de América* se profundizará sin embargo en una dimensión más abstracta de estos presupuestos, como deja ver el propio autor en la introducción a la segunda edición de su obra: “Mi libro buscaba apuntar a las razones metafísicas que yacen tras de la superficie social y que determinan a ésta”²⁷⁰. Para ello Murena apela a una experiencia

²⁶⁸ MURENA, Héctor, “Reflexiones sobre el pecado original de América”, *Verbum*, Buenos Aires, n° 90, 1948, pp. 20-41. Este ensayo ha sido incluido en la última reedición de *El pecado original de América*, (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006).

²⁶⁹ *Id.*, p. 20.

²⁷⁰ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 14.

de desamparo esencial propia del hombre americano, una experiencia sólo parangonable a la sufrida en el comienzo de la historia que tiene su representación en las concepciones simbólicas asociadas a la Caída. El origen intuido como una pérdida radical traslada el debate a un terreno metafísico y espiritual, cuya formulación más adecuada será la del mito. En este sentido resultan significativas las palabras con las que comienza el prólogo a la primera edición:

Las páginas de este libro componen una especie de autobiografía mental. (...) Son, si se quiere los mitos que me forjé para explicarme el juego de las fuerzas humanas y sobrehumanas que hacen que este trozo de orbe llamado América milagrosamente ande²⁷¹.

El auto-señalamiento en este gesto inicial pone de manifiesto la exigencia de originalidad –entendida como *originariedad*– de la propuesta de Murena: el cuestionamiento que acompaña a cualquier tentativa de pensamiento llevada a cabo en el continente –“¿cómo pensar desde América?”–, implica previamente la necesidad de determinar el sentido y la distancia reflexiva para que ese pensamiento sea posible –“¿Desde dónde pensar América?”–. El origen, límite hacia el que tiende el fundamento de toda identidad, resulta especialmente problemático en el *nuevo* continente al estar desplazado. Martínez Estrada señalaba cómo la perturbación del origen –un origen cuya engañosa nitidez encubre un no-inicio que anula toda posibilidad de comienzo histórico– se encuentra en la base de muchas de las contradicciones nacionales, extensibles a todo el continente. Como vimos en el anterior capítulo, Murena retoma estas ideas reivindicando la necesidad de volver a enfrentar ese momento difícil: lo que está en juego es la posibilidad de hacer de esta *falta* de fundación un mito a partir del que pensarse en el presente.

La concepción de un segundo pecado original americano remite desde su cualidad metafórica a uno de los relatos fundamentales de occidente, el Génesis bíblico. El hecho de que Murena recurra a este mito primigenio –ante la alternativa de una recuperación de un estrato mítico autóctono²⁷²–, parece presuponer la adopción de una mirada europeísta. Desde su propia etimología la palabra “occidente” refiere la idea de caída: lugar del declinar del día, pero también lugar donde se cumple el paso en falso que desencadena la Historia, la inmersión en una temporalidad culpable como destierro del Paraíso primigenio. María Rosa Lojo, al reflexionar sobre la concepción mureniana de una *falta* originaria, recuerda lo apuntado por Paul

²⁷¹ *Id.*, p. 19.

²⁷² Precisamente en este punto es en el que el pensamiento de Murena difiere del de otros ensayistas como Rodolfo Kusch. María Rosa Lojo, que ha analizado detenidamente la relación entre ambos autores –muy próximos en algunos aspectos–, señala que mientras que para Murena “lo propio” es el reconocimiento de una indigencia originaria desde la que no se pudo operar ningún retorno, para Kusch lo *real* consiste en “una vuelta a la Unidad perdida, hacia la cálida matriz telúrica donde conviven, latentes, los opuestos”. *Vid.*, LOJO, María Rosa, “H. A. Murena y Rodolfo Kusch: “Barbarie” como seducción o pecado”, *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 21, 1992, p. 417.

de Ricoeur en *Finitud y culpabilidad* sobre el matiz “espacial” de la naturaleza pecaminosa en el relato bíblico²⁷³:

El pecado de Adán no es esencialmente *caída* (concepto que pertenece más a una tradición órfico-pitagórica, platónica y gnóstica) sino *écart*: separación, desviación, desplazamiento. Al pecar, Adán se desvía del Centro, del espacio sagrado, por la infinitud del deseo (*le mauvais infini*) y su castigo es también un desplazamiento, la prolongación de ese desvío iniciado por la falta, hacia la penuria de la tierra exterior y de la Historia²⁷⁴.

La extralimitación de lo occidental que supone el descubrimiento de América conlleva un desvío literal, una distancia del núcleo histórico-cultural, provocada por el deseo -de expansión territorial y económica-, cuya consecuencia será un destierro transgeográfico, fuera de los márgenes de ese otro ámbito de expulsión que es lo histórico. Esta distancia se cumple no sólo con respecto a Europa sino en lo referente al sustrato cultural anterior a la Conquista que queda abruptamente separado de sí mismo. Murena propone asumir las consecuencias de esta no-continuidad, de esta novedosa fractura por la que América lejos de ser concebida como un nuevo Paraíso –visión propia de un fundamento utopista²⁷⁵ presente en el pensamiento americano desde el descubrimiento-, aparece investida con los estigmas de la clausura: América como *Finisterrae*, como un horizonte ominosamente impenetrable. Según María Rosa Lojo, desde esta perspectiva la Caída es una “metáfora que se despliega en mito, en una nueva ‘historia sagrada’ que descubre en América los estadios de la culpa, el exilio, un apocalipsis que coincide con la redención, y un renacimiento”²⁷⁶. En la ironía derivada del hecho de despojar a Europa

²⁷³ Vid. DE RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid, Trotta, 2004. En particular el capítulo: “El mito ‘adánico’ y la visión ‘escatológica de la historia’”, pp. 377-418.

²⁷⁴ LOJO, María Rosa, “Murena: una imagen mítica de América”, en *Argentina en su literatura*, n° 4, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y literarias hispanoamericanas, Facultad de Filosofía y letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1989, p. 169.

²⁷⁵ Fernando Ainsa plantea un lectura del pensamiento contra-utópico de Murena enmarcada en un contexto específico como es el rioplatense a partir del siguiente cuestionamiento: “¿Por qué los países del Río de la Plata representados en la literatura de fines de siglo XIX y principios del XX como ‘tierra de promisión’, países de Jauja y de abundancia donde era posible ‘hacer la América’, se transforman en *La ciudad junto al río inmóvil* (1935) de Eduardo Mallea, en la *Tierra de nadie* (1942) de Juan Carlos Onetti, en la parodia de un destino personificado por Persio en *Los premios* de Julio Cortázar, en esos espacios de exilio y destierro europeo que denuncian novelistas y ensayistas de los años cuarenta y cincuenta, entre los cuales H. A. Murena es ejemplo paradigmático, por no decir dramático?”. AINSA, Fernando, “Indicios de un desencuentro mayor. Negación y nostalgia de Europa en *El pecado original de América* de H. A. Murena”, en *Río de la plata*, n° 15-16, (Actas del IV Congreso internacional del C. E. L. C. I. R. P., “Encuentros y desencuentros”, Canarias, 1992), pp. 162-163.

²⁷⁶ *Id.*, p. 168.

de su monopolio sobre el desgarro originario de lo histórico a través de la impostura de un segundo pecado original, puede verse un motor subversivo capaz de desmontar el espejismo utópico provocado por la duplicación de la Caída y con ello las prerrogativas de una mirada forzosamente europeísta. De esta ironía entendida como distancia, como crisis, parte una de las aportaciones más valiosas de Murena en *El pecado original de América*: su concepción del parricidio histórico de América con respecto a Europa. El parricidio es abordado en estos ensayos como la actitud más consecuente en el territorio americano, ya que representa la posibilidad de transmutar el padecimiento traumático de la ruptura en voluntad vivificadora; el cultivo de la herida heredada, en potencialidad de sutura. La Caída sería así un mito que al desplazarse desde occidente se invierte, mito bisagra entre dos realidades histórico-culturales que deben asumirse desde su diferencia. América no puede vivir a costa de la experiencia occidental, ni de un pasado inaccesible, es una tierra innominada, en ella todo está por invocarse.

Aunque la primera intuición de la que parte Murena, -sintetizada en la imagen del título-, se encuentra en la base de todo el libro, y actúa como polo unificador en la deriva reflexiva emprendida desde sus páginas -“una idea básica que procura manifestarse a través de cualquier forma”²⁷⁷-, el autor no deja de señalar la importancia de la pluralidad, una diversidad íntimamente vinculada a su constitución ensayística. Como vimos, él mismo se referirá a su obra como “mitos” o en el prólogo a la segunda edición hablará de “metáforas, razones, u obsesiones”²⁷⁸, caracterizaciones que, además de insistir en lo plural, dan precisa noticia de la naturaleza híbrida de estos escritos: son metáforas por su voluntad estética y su tendencia a la analogía; razonamientos que no llegan a abdicar totalmente de una pretensión de sistema; obsesiones derivadas de una subjetividad que apela a un sustrato cuasi-psicoanalítico – recordemos que se refería a una “autobiografía mental”-. Ya desde su composición *El pecado original de América* pone de relieve esta *irregularidad*, siendo un libro de anatomía esencialmente inestable²⁷⁹. Esto es debido en gran medida a que, como señalamos más arriba, en él se recogen

²⁷⁷ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 20.

²⁷⁸ *Id.*, p. 9.

²⁷⁹ Podría recordarse aquí lo apuntado por Deleuze y Guattari en relación a la especificidad del libro en América: “Diferencia entre el libro americano y el libro europeo, incluso cuando el americano anda a la búsqueda de árboles. Diferencia en la concepción del libro. ‘Hojas de hierba’”. DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 24. Piglia por su parte se referirá al Facundo como modelo del “libro extraño” en Argentina: “El Facundo es una máquina polifacética: tiene circuitos, cables, funciones variadísimas, está llena de engranajes que conectan redes eléctricas, trabaja con todos los materiales y todos los géneros. En ese sentido funda un tradición. La serie argentina del libro extraño que une el ensayo, el panfleto, la ficción, la teoría, el relato de viajes, la autobiografía. Libros que son como lugares de condensación de elementos literarios, políticos, filosóficos, esotéricos. (...) En un sentido son modelos en escala de lo real. Pero a la vez son máquinas de interpretar” PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, op. cit., pp. 39-40.

trabajos que habían ido apareciendo a lo largo de los años en diversas publicaciones periódicas. De hecho, en la “Advertencia” que introduce la primera edición, el autor especificará sobre la falta de sistematicidad que caracteriza la organización del libro: “preferí publicarlos como los había escrito, no me preocupó la posibilidad de organizar las ideas que en ellos hay en un sistema más coherente”²⁸⁰. Los ensayos se presentan como “Violentos, desiguales, modificando o alterando o negando unos los puntos de vista de otros”²⁸¹. Aunque Murena era consciente de que corría el riesgo de incurrir en afirmaciones aparentemente incompatibles²⁸², no deja de apostar firmemente por una organicidad en la que lo contradictorio es capaz de generar una nueva forma de coherencia; en este sentido, el autor llega a definir axiomáticamente su labor ensayística como “el ejercicio de contradicción conmigo mismo”²⁸³.

Pero cabría preguntar si, a pesar de esta falta de sistema, existe algún principio estructurador subyacente a la diversidad de los materiales que componen *El pecado original de América*. Si pensamos en otras obras que resultan cercanas a este libro de Murena como son *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, o *La expresión americana* de Lezama Lima, encontramos ejemplos de estrategias estructurales que, sin traicionar a su naturaleza esencialmente fragmentaria -cuyo esquema básico sería la yuxtaposición de textos cerrados en sí mismos-, permiten cierta continuidad en la articulación conjunta de su sentido. En el caso del libro de Paz, como observa Enrico Mario Santí, la estructura externa obedece a un razonamiento inductivo por el que se parte de lo particular -el análisis de ciertos mitos mexicanos- para terminar con un planteamiento más general derivado del análisis de la historia de México. Analizando esta estructura, Santí subdivide los nueve ensayos que componen el libro en diversas partes de acuerdo a una distribución temática de los mismos, y trata de detectar regularidades y simetrías compositivas, pero al hacerlo no puede dejar de reconocer cierta impostura en su intento de clarificación: “Si hago hincapié sobre esta estructura es porque el libro mismo no lo hace. Al contrario de un tratado académico, por ejemplo, cuya coherencia requiere la anticipación explícita de sus propósitos, su método y sus alcances, *El laberinto de la soledad* es reticente acerca de sus procedimientos”²⁸⁴.

²⁸⁰ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 19.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² La crítica se hizo eco de dichas contradicciones. Un temprano comentarista de la obra de Murena señalaba cómo esta propensión obedecía sobre todo a su relación polémica con el contexto: “Sus ensayos están plagados de contradicciones que emanan más de las necesidades de la polémica que de las exigencias o fallas del discurso, contradicciones que reconoce en el prólogo (...)”. VIOLA SOTO, Carlos, “A propósito de Murena y *El pecado original de América*”, *Sur*, n° 231, nov. y dic. 1954, p. 87.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ SANTÍ, Enrico Mario, “Prólogo” en PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 67.

Al no anticipar, al no hacer prever los pasos a seguir en el desarrollo de la meditación, el libro de Paz ha sido considerado, como el propio Santí señala, “un libro de lectura, por así decirlo, laberíntica”²⁸⁵. En lo que respecta a la estructura de *La expresión americana* de Lezama Lima, la organización de los ensayos respeta en su sucesión cierto orden lineal propio de la historiografía, pero una historiografía subvertida por la radical y contrapuntística mirada poética de este autor y su personal concepción estético-histórica de las eras imaginarias.

La estructura de *El pecado original de América* aunque responde, como veremos, a un modelo propio, comparte algunos rasgos con las obras arriba mencionadas. Al igual que en *El laberinto de la soledad* encontramos en la obra de Murena, un proceder inductivo, que parte de la lectura de autores y movimientos literarios concretos para terminar en consideraciones de un carácter más genérico y, por otro lado, aunque no se produzca una progresión fiel al desarrollo histórico, encontramos presente en todo el libro un cuestionamiento historiográfico desde lo literario que lo acercaría a la obra de Lezama, cercanía fundamental sobre la que volveremos en las páginas siguientes. Pero hay algo que caracteriza subterráneamente la estructura de estos libros, la idea de proceso, ya que el libro se nos presenta como un “montaje haciéndose”, en que las fisuras y los empalmes formarían parte de la trama significativa²⁸⁶. Esta dinámica estructural es subrayada en el caso de *El pecado original de América* por la existencia de dos ediciones, entre las que puede advertirse una metarreflexión sobre la idea de “pensamiento en progreso”. Entre la primera edición de 1954, y la segunda, de 1965, asistimos a una sutil reconfiguración del libro mediante el nuevo posicionamiento del ensayista frente a lo escrito, legible fundamentalmente en “Observaciones para la segunda edición”, texto muy valioso donde, a modo de introducción, encontramos además de algunas de las respuestas a los cuestionamientos suscitados por el debate que siguió a la aparición del libro, una re-lectura —y esto es lo que nos parece más destacable— de sus presupuestos centrales a raíz de su viaje a Europa, experiencia central que le permitirá remontar el sentido del *exilio* del que partían sus páginas. Este prólogo marca la transición a la segunda etapa del pensamiento americanista de Murena, etapa que culmina a finales de los sesenta con la aparición del libro *El nombre secreto*, y por ello lo abordaremos de un modo más pormenorizado en el siguiente capítulo.

Además de la inclusión del mencionado texto introductorio, una de las modificaciones más destacadas en la edición de 1965 es la supresión de uno de los ensayos que formaban parte de la primera edición, “Sobre la naturaleza del Verbo”, inicialmente publicado en *Sur*²⁸⁷. Este

²⁸⁵ *Id.*, p. 69.

²⁸⁶ “[*El pecado original de América*] más que una obra acabada me parece una recopilación de ensayos cuya unidad se debe menos a la arquitectura del libro en sí que al pensamiento de su autor”. VIOLA SOTO, Carlos, “A propósito de Murena y *El pecado original de América*”, *op. cit.*, p. 83.

²⁸⁷ MURENA, Héctor, “Sobre la naturaleza del Verbo”, *Sur*, n° 177, 1949, pp. 34-46. Sobre la polémica con el poeta martinfierrista Carlos Mastronardi que dio pie a la publicación de este ensayo *Vid.* 1.2.1.

texto había sido incluido en el libro acompañado de una nota que ya evidenciaba su posición crítica dentro del conjunto, la nota decía así: “Pese a su carácter extremadamente teórico, este ensayo se incluye porque es el fundamento filosófico del anterior –con el que estuvo vinculado por una polémica-, y porque representa una tentativa de romper con los límites de lo estético como ciencia, que es intención común de todo el libro”²⁸⁸. Como advierte el propio autor, el carácter sistemático, casi académico de este ensayo no se correspondía con el tono general de su obra, pero debió considerar necesaria su inclusión a raíz del debate suscitado en las páginas de *Sur*, por la publicación de su ensayo dedicado a la poesía argentina, “El acoso de la soledad”, que formaría también parte de *El pecado original de América* –su introducción obedecería por tanto más a una coyuntura polémica que a una necesidad orgánica-. En “Sobre la naturaleza del Verbo”, Murena trataba de clarificar los fundamentos de su reflexión sobre la esencia del lenguaje, y en particular de lo poético, lenguaje privilegiado por su enraizamiento en un silencio originario, concepción que está presente en muchos de sus escritos, y que es el germen del pensamiento que desarrollará en su último libro, *La metáfora y lo sagrado* (*Vid.* 4.4.4.).

Si atendemos a la estructura de *El pecado original de América*, tal como queda fijada en la segunda edición, lo primero que llama la atención es el contraste entre los ensayos iniciales y el último, aquél que da título al libro y que según el propio Murena resume su posición final, “un poco porque es el último, y otro poco porque lo he escrito con la serenidad que da el haber llegado ‘al medio del camino de la vida’”²⁸⁹. Este ensayo es el único que no está dedicado a un autor, o movimiento literario concreto, sino que a modo de introducción postpuesta, postula las bases sobre las que se fundamentan las diversas “lecturas” llevadas a cabo desde los demás ensayos. Está dividido en tres partes: “Mundo”, donde se aborda la singularidad de la fractura histórica vivida en América; “Psiquis”, en que se retratan los estereotipos que encarnan las dos respuestas básicas ante esta situación: el escapismo europeísta y la negación nacionalista; “Potencialidades”, donde se desarrolla la posibilidad de una tercera posición que asumiendo el estado de desamparo originario sea capaz de alcanzar una especificidad legitimadora de la identidad futura del continente. Este esquema tripartito recuerda al esquema hegeliano –autor que como demuestra Mattoni, está muy presente en el pensamiento de Murena²⁹⁰-, pero también resulta similar a la estructura ternaria de cada uno de los capítulos de *Radiografía de la pampa* de Martínez Estrada, que es una referencia fundamental para Murena en el momento en que lleva a cabo su primer libro. A pesar de que, como hemos señalado, existe un claro contraste entre el

²⁸⁸ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sur, 1954, p. 69.

²⁸⁹ *Id.*, p. 19

²⁹⁰ Es particularmente interesante el pormenorizado análisis que hace Mattoni de este último ensayo de Murena a la luz de sus referentes filosóficos. *Vid.*, “En busca de una dialéctica trascendental”, en *Las formas del ensayo en la*

último ensayo y el resto del libro, podemos apreciar una cierta simetría con respecto a aquél que abre el libro, “Los parricidas: Edgar Alan Poe”, ya que en él se aborda una de sus tesis principales, la idea del parricidio, que es la contrapartida a la separación radical que para Murena estigmatiza a América desde su no-origen como segundo pecado original. El parricidio entronca con las “potencialidades” del último ensayo, suponiendo un contrapunto esperanzado al pesimismo que a su vez es vivido como estigma por el pensamiento de Murena. Además, el hecho de que tanto este primer ensayo como el último se refieran en general al continente americano, y no a Argentina, como sí lo hacen el resto de los ensayos, ayuda a reforzar el paralelismo entre ambos, instaurándolos como un marco dialéctico para todo el conjunto.

Los textos centrales de *El pecado original de América* abordan autores y movimientos de la literatura argentina que, como pasaremos analizar en las siguientes páginas, suponen el reconocimiento de una tradición no evidente en las letras nacionales, un tradición *maldiva*²⁹¹, donde se pone de relieve un peculiar carácter derivado de la problemática identidad en el continente americano. María Rosa Lojo señala al respecto:

[Murena] Exalta así a los que nos han encaminado hacia una literatura propia, que no se basa en temas nacionales o en pintoresquismos locales, sino en la emergencia del hondo sentimiento post-histórico, trans-objetivo. (...) Recuerda a Quiroga, el desolado nombrador de la selva misionera que lo consumió, a Roberto Arlt, mago de la imaginación que conjura la selva aún más ardua de la ciudad, a Mallea, Marechal, Borges, y por cierto, más cercano al origen, al iconoclasta Martín Fierro²⁹².

Estos ensayos, a pesar de su carácter asistemático, sobre el que insistía el propio autor en el

Argentina de los años '50, op. cit., pp. 170-195. Para este crítico la contra-lectura de Hegel es nuclear en *El pecado original de América*: “¿Cómo ir, entonces, más allá de Hegel? Ésta es la pregunta que sostiene a Murena; y su planteo de una conciencia ‘transobjetiva’ no es otra cosa que el asomo de una dialéctica hegeliana trasplantada, en el seno de la cual América, al negar la asunción del objeto como concepto en la conciencia del sujeto, al negar el ‘realismo’ europeo, cumple primero la negación de Europa, es decir el desierto, pero luego en el futuro que el propio Murena abre, supera esa conciencia objetiva con un pensamiento que ya se ha liberado de las cosas”. *Id.*, p. 159. Daniel Martucci elige otras filiaciones menos ortodoxamente filosóficas para entender la propuesta en este libro: “[el ensayo de Murena] se sitúa en el aura de la estrella de la redención de Rosenzweig y no, como podría pensarse apresuradamente, en la estela de Hegel. En el amplio arco que va de Emerson a Mariátegui, se inscribe y forja una tradición o una mitología americana”. MARTUCCI, Daniel, “Un saco de corte perfecto”, www.descartes.org.ar/massota-martucci.htm

²⁹¹ Esta tradición aglutina autores no reconocidos como canónicos en el momento de la aparición del libro, autores que constituirán el objeto de las lecturas hechas posteriormente desde *Contorno* y el propio ámbito académico. El carácter cuasi “diabólico” de estas figuras, enfatizado por la propia lectura de Murena, resulta cercano al de los personajes oscuros y marginales que Lezama elige para tipificar al hombre americano en sus ensayos de *La expresión americana* (Vid. CHIAMPÍ, Irlemar, “La historia tejida por la imagen”, en LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, op. cit., p. 21).

²⁹² LOJO, María Rosa, “H. A. Murena: la búsqueda del nombre”, op. cit., p. 38.

prólogo, encierran en su articulación conjunta indicios de una visión que se querría equilibrada y total, como demuestra el hecho de que los autores elegidos representen de forma ecuánime cada uno de los géneros literarios: en “El acoso de la soledad”, será la poesía el género elegido para ahondar en la diferencia entre una auténtica literatura nacional y una literatura superficialmente nacionalista, denunciando en movimientos como el grupo Martín Fierro tentativas equívocas que llevan a un paradójico nacionalismo europeísta²⁹³; “El sacrificio del intelecto”, dedicado a la figura de dos narradores excepcionales, Roberto Arlt y Horacio Quiroga, que sin adscribirse a ningún grupo ni tendencia estética definida, representarían la posibilidad de una literatura ultra-nacional, literatura capaz de retratar la realidad americana desde su aguda familiaridad con el fracaso y su marginalidad *sui generis*; “La lección a los desposeídos: Martínez Estrada”, donde al tratarse sobre el ensayo -en el que se ve reflejada la propia escritura de *El pecado original de América*- se señala la necesidad de enunciar el conflicto implícito en la obra de poetas y narradores, asumiendo un magisterio ejercido desde la más radical contingencia; en “La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez”, partiendo de la especificidad del género teatral, se analizan las contradicciones propias de una comunidad literaria donde las palabras no logran conjurar el silencio de lo no-fundado.

A través de la diversidad a que remiten estos textos, cada uno con un tono y una factura muy diferente, se ofrece una visión prismática sobre una realidad que podríamos calificar como *trans-literaria*, generando una serie de interrogantes a los que se tratará de dar respuesta en el último ensayo. La atención que Murena ofrece en este libro a la interacción de los diferentes géneros literarios, anuncia ya una preocupación que él mismo pondrá en práctica en el conjunto de su obra²⁹⁴.

²⁹³ Como vimos al considerar la posición de Murena en su contexto literario e ideológico (*Vid.* 1.2.), el nacionalismo se encuentra en el momento de la aparición de *El pecado original de América* en el centro de un debate intelectual y político al que este libro respondía desde una posición inédita. Domingo Ighina en una aproximación específica a esta cuestión insistirá en la necesidad de contextualizar de un modo más amplio e histórico la crítica de Murena al “falso” nacionalismo encarnado por el grupo Martín Fierro, *Vid.* el apartado “La crítica al nacionalismo”. IGHINA, Domingo, “Murena: negación y recomienzos de la historia”, *Inti*, n° 52-53, otoño-primavera 2000-2001, pp. 247-252.

²⁹⁴ Recordemos que la temática americanista no es abordada por Murena exclusivamente en sus ensayos, sino que tiene una importante presencia en otro tipo de obras, como su primer poemario *La vida nueva*, su primer ciclo novelístico, “Historia de un día”, o en la obra teatral *El juez*.

2.3.2. GÉNESIS Y LITERATURA: SER POR LA PALABRA

El hecho de que la mayoría de los textos que componen *El pecado original de América* versen sobre cuestiones relacionadas con la literatura nos pone sobre la pista de uno de los rasgos que más profundamente caracterizarán el pensamiento desplegado por Murena en su obra: la *necesidad* de una hermenéutica literaria del ser americano. Con la idea de una hermenéutica literaria nos referimos a una interpretación *sobre* y *desde* la literatura, cuya dirección ambivalente exigirá una revisión de relaciones raigales, como las establecidas entre realidad y expresión, identidad y estética, o ser y escritura. Esta cuestión se proyecta a su vez sobre la problemática más amplia del género ensayístico, género que se dirime en el límite entre un pensar con excesivas atribuciones estéticas y una escritura sesgada por su insistencia pensante. El ensayo americanista será además un tipo de texto especialmente híbrido, en el que convergen discursos de las más variadas disciplinas -como la historia, la filosofía, o la psicología de los pueblos, etc-. En la ensayística de Murena, a pesar de producirse dicha confluencia, se dará una clara reivindicación de un plano a la vez metafísico y literario, -legible, por ejemplo, en el título de su primer libro, que es simultáneamente concepto metafísico, imagen mítica y metáfora poética-. Esta polaridad se perfilará en clara oposición a los discursos especializados, aquéllos que en su tendencia objetivista anulan la posibilidad de una lectura “complejizante” de la realidad.

En los ensayos de Murena la cualidad literaria se vivirá como conflicto, pero no sólo desde lo temático, sino en la propia forma de la escritura, como advierte el autor cuando afirma que sus textos fueron “concebidos con una acentuada voluntad estética”²⁹⁵. Esta ambigua naturaleza está en la base de muchas de las polémicas contemporáneas suscitadas en torno a su obra, de un modo similar a lo que había ocurrido, como vimos en el anterior capítulo, con el ensayo de Martínez Estrada. Para Murena lo literario no es una mera cuestión de estilo, sino una exigencia derivada de las peculiaridades cognoscitivas y expresivas de la realidad americana. La literatura será el único lenguaje capaz de asumir el riesgo del desamparo de sentido dado con la experiencia de un nuevo destierro de lo occidental. El propio Murena pone en evidencia este conflicto entre lo especulativo y lo artístico al reflexionar sobre la obra de Poe en los siguientes términos:

Supongo que si Poe se hubiera ocupado de ideas de esta índole, hubiese enunciado la teoría del parricidio histórico. Pero, como artista que era, le convino más decirlo inconscientemente por medio de figuras simbólicas y de un apasionado deseo de destrucción. En realidad, el hecho de que haya librado esa lucha espiritual en modo secreto, traspasándola a un plano en que los verdaderos términos aparecen desfigurados por la significación estética, desautorizados casi, parece ser más congruente con la naturaleza profunda de la situación²⁹⁶.

²⁹⁵ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 19.

²⁹⁶ *Id.*, p. 36.

El ensayista desde un discurso parcialmente desterrado de lo literario expresa su nostalgia ante el poder simultáneamente revelador y crítico de la creación: “Las figuras que un artista forja expresan a la vez en la forma más secreta y más clara los términos decisivos del problema que su existencia afronta”²⁹⁷.

En uno de los primeros artículos sobre *El pecado original de América*, publicado en *Sur*, Viola Soto hacía hincapié precisamente en las implicaciones de la naturaleza literaria de estos ensayos:

Murena no es un pensador en un sentido lato —aunque haya elegido el pensamiento abstracto como su principal medio de expresión— sino un artista y un artista en cuanto su pensamiento nace y se desarrolla mediante un lenguaje poético y no abstracto, y porque su mismo pensamiento es de carácter poético, (...) esto es, no se opone a la realidad sino que se hace partícipe de ella para enjuiciarla y comprenderla, entrando en el juego en una manera de transubstanciación²⁹⁸.

Este crítico no duda en comparar el proceder de Murena con el de un autor de ficción, demarcando así el territorio paradójico en el que se re-conoce la realidad en el ensayo literario:

Murena ha tomado la realidad argentina, en sus personajes y su paisaje, como un novelista, no como un sociólogo ni un filósofo; su inquietud no es social sino metafísica. (...) de ahí que ese mundo americano que nos presenta sea al mismo tiempo que profundamente, realmente argentino, una especie de deformación profunda y necesaria del original que, como en el caso del imaginario Yokapatawpha de Faulkner, en vez de entregárnoslo vacío o distinto, nos lo entrega en su más profunda realidad, una realidad que escapa a la sociología y a la geografía, una realidad metafísica porque está en la zona del espíritu²⁹⁹.

La creación sublima la pérdida, convocando un sentido capaz de rescindir el sentimiento primario de rencor y abandono, fantasmas que el escritor sólo logra aplacar mediante una escritura fantasmática en sí misma, la literatura. Afirmar Viola Soto que la “redención” de los individuos del nuevo continente no residiría en una identificación estrictamente intelectual con lo europeo “sino en la coherencia por la creación con un mundo que pudiera (...), integrarnos a nuestras carencias, hacer de ellas nuestro medio de salvación, internándonos en sus espesuras, no con la linterna sorda del pensamiento abstracto, sino a la luz lunar de la obra de arte”³⁰⁰. En

²⁹⁷ *Id.*, p. 27. La contrapartida de esta nostalgia creadora del ensayo, sería el caso de novelas con un carácter marcadamente ensayístico, Murena lo señala cuando afirma: “Piénsese así mismo en *Los Sertones* de Euclides Da Cunha, la obra más original e influyente de la literatura brasileña, (...) escrita de un modo tan descarnado y teórico como un ensayo”. *Id.*, p. 203

²⁹⁸ VIOLA SOTO, Carlos, “A propósito de Murena y *El pecado original de América*”, *op cit.*, p. 90.

²⁹⁹ *Ibid.*

³⁰⁰ *Id.*, p. 92.

esta temprana crítica ya se pone de manifiesto que para Murena la comprensión de sí como americano implica otra búsqueda no menos urgente: la de una *expresión* adecuada para dicho auto-conocimiento³⁰¹. Esta necesidad será abordada de muy diversa manera por algunos de los más importantes autores de Hispanoamérica a lo largo del siglo XX, resultando un ámbito de un intenso intercambio entre pensamiento y literatura. Roberto Fernández Retamar en un artículo en el que compara el pensamiento americanista de Murena con el de Borges puntualiza al respecto: “Y al cabo, no el tema de América, sino la radicación espiritual de su expresión, habrá de darnos el rostro que ávidamente buscamos, y que es para Murena el blancor inicial y para Borges otra mirada del Argos europeo”³⁰². En lo que se refiere a esta búsqueda del *ser* a través de la *expresión* –que evocaría la primacía de las *formas* en la concepción romántica-, encontramos similitudes entre *El pecado original de América*, y el pensamiento americanista de Lezama Lima³⁰³. Miguel Gomes en una revisión de los géneros en Hispanoamérica hace evidente dicha cercanía³⁰⁴. Gomes parte de un rasgo extremo de la propuesta del escritor cubano: “Nos

³⁰¹ Dicha búsqueda entronca con un debate de amplio calado en las letras hispanoamericanas: aquél que cuestiona la posibilidad misma de hablar de una literatura propiamente hispanoamericana sin plantear de un modo previo la legitimidad referencial de este adjetivo. Antonio Fernández Ferrer en el capítulo inicial de su libro titulado, precisamente, *La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos* (Sevilla, Renacimiento, 2004, pp. 25-59) aborda esta problemática mediante un recorrido ensayístico por testimonios de diversos autores, partiendo del rotundo juicio que Martí formulara en uno de sus “Cuadernos de apuntes” (*Vid. Id.* p. 29): “No hay letras, que son expresión, hasta que no hay esencia que expresar en ellas. Ni habrá literatura hispanoamericana, hasta que no haya – Hispanoamérica” (MARTÍ, José, *Obras completas*, vol. 21, *Cuadernos de apuntes*, La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 1965, pp. 163-164). A lo largo del entramado de citas, la argumentación de Fernández Ferrer deja atisbar una inversión implícita en la potencialidad afirmativa de la negación martiniana, como ponen de relieve las palabras de Rosalba Campa que el autor cita al final de su ensayo (*Id.*, p. 59): “José Martí consideraba imposible la existencia de una literatura si no existía, previamente, una esencia americana para expresar. Pero esta discutida esencia también se va construyendo a través de los libros. La literatura se hace cargo –o, más bien este es el fardo que se le adjudica- de la peligrosa tarea de definir el ser” (CAMPRA, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987, pp. 22-23).

³⁰² FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, “América, Murena, Borges”, *Revista-homenaje a Virgilio Piñera*, <http://www.artecuba.net/calibancaliban3/caliban3html>. También en *Orígenes*, n° 38, 1955; y en *Fervor de la Argentina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1993.

³⁰³ Cristóbal confronta así el pensamiento de ambos ensayistas: “Con Lezama leemos lo americano como fundación, ‘una afirmación y una salida al caos europeo’ con Murena entramos lejos de toda *gnosis*, en la naturaleza muda de un pasado arrasado, inhóspito. El pasado europeo desarticulado en sus formas tradicionales, fragmentado, y la herencia nativa, perdida en el caos brutal del exterminio”. CRISTÓBALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 116. Podríamos añadir además que tanto Lezama como Murena son ejemplos de un pensamiento hiperbólico, aunque de muy diversa naturaleza: en el caso del cubano el exceso se proyecta desde lo retórico y lo lingüístico, mientras que en el argentino la extralimitación radica la propia subjetividad y se manifiesta en un discurso desmedidamente aseverativo.

³⁰⁴ Gomes aborda la relación entre el autor argentino y el cubano en un apartado del capítulo de su estudio sobre el ensayo titulado, “Lezama; Murena; Edgardo Rodríguez Juliá, Francisco Rivera”. En este apartado se analizan

enfrentamos sin mediación a lo que el ensayista propone como ‘La expresión americana’: no es posible, en ella, desgajar lo explicado de la explicación”³⁰⁵. En esta consubstanciación radicaría un principio de imposibilidad en la traducción que apunta directamente al núcleo intransferible de la propia identidad. La propuesta de Murena, según dicho crítico, representaría una variante en esta misma línea, donde la expresión, indisoluble de lo expresado, debe retrotraerse a un estadio previo a cualquier estilo. Si para Lezama Lima el barroco se constituye en un decir consustanciado con la naturaleza, para el ensayista argentino la *expresión americana* comienza a delinearse en el punto donde se vive la radical crisis entre lo que está por decir, y lo que no puede llegar a decirse: “La América sobre la cual medita [Murena] es ‘sobrenatural’, ‘inefable’. Los enunciados, entonces, se resuelven de la única manera esperable, es decir, la mística”³⁰⁶. La exigencia de responder a un estado límite lleva a una retórica paradójica, esencialmente contradictoria que es perceptible en la constante indiferenciación de contrarios, en un “sí pero no”, que va tensionando progresivamente el discurso mureniano. Pero este lenguaje vuelto sobre sí, que tendería peligrosamente a la nulidad de sentido, adquiere una nueva propiedad dentro del marco general de la indagación espiritual de Murena, como precisa Gomes:

el contrasentido, sin embargo, desaparece cuando percibimos que el ensayista se hace místico para llenar el vacío espiritual que anuncia. Su palabra es el espíritu que anhela; si no, ¿qué sentido tiene hablar de ese modo en nuestro lado del Atlántico? Visto así hay menos pesimismo de lo que se cree en Murena, ya que el abismo del alma americana empieza a colmarse a partir del instante en que nos embarcamos en la meditación de sus interrogantes. Escribir y leer *El pecado original de América* hace presente lo ausente, contribuye religiosamente a absolver la culpa que según se nos dice, sentimos en nuestros orígenes³⁰⁷.

Al decir el vacío comenzamos a colmarlo, quizá sea esta la paradoja central de la que emana la “alusividad” tan característica de los ensayos de Murena; ensayos donde América, como apuntaba Cristóbal, más que tema, es intuida como inminencia temática. Esta alienación con respecto al objeto de escritura, -plasmada en una retórica del “no-decir”- afectará también al tratamiento de lo literario. Veíamos más arriba que la mayoría de los ensayos de *El pecado original de América* están dedicados a aspectos de la literatura americana y argentina, pero ¿podríamos considerar que la figura de Poe, o Martínez Estrada, son abordadas como *tema* en estos ensayos? En este sentido

las poéticas ensayísticas de estos autores como exponentes del ensayo posterior al modernismo-mundonovismo caracterizado por una acentuación del carácter retórico. *Vid.*, GOMES, Miguel, *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Navarra, EUNSA, 1999, pp. 123-127.

³⁰⁵ *Id.*, p. 124.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Id.*, p. 124-125.

resulta muy reveladora una cuestión que indirectamente plantea Emir Rodríguez Monegal en su libro *El juicio de los parricidas* cuando afirma:

Murena trata el poema de Borges como trata la última novela de Mallea: como pretextos (en el sentido más literal de la palabra); como textos previos a los que él habrá de dar significación (otra) con su análisis³⁰⁸.

El reproche de este crítico se hacía eco de un rasgo que resulta evidente al tratar los ensayos de Murena: cercanos a la crítica literaria, perpetran una apropiación ilegítima, una usurpación interpretativa que pareciera trabajar con la ausencia de la obra del otro. Pero esta anomalía analítica, en nuestra opinión, más que una falla, es sintomática de un rasgo definitorio de su ensayo. Por un lado, lo que Murena reclama desde sus escritos es una lectura ensayística que se quiere distinta de la crítica ortodoxa. El ensayo es tal porque no es capaz de mantener una distancia previa con respecto a su objeto de análisis; se entromete en la escritura ajena, a la que restituye su entidad al aplicarle una lectura “otra”. Esta operación tiene que ver con la actitud de Murena frente a la tradición literaria, incidiendo en la necesidad de un pensar por sí, de “un matar a los padres” –la figura paterna representaría un obstáculo para la mismidad, que es necesario abolir-. El ensayo de Murena más que modelar lo ajeno asimilándolo a su propio pensamiento, lo atraviesa para llegar a entenderlo finalmente como distancia –la distancia es una meta y no un punto de partida, como ocurre en el caso de la crítica-. La disolución de la obra del otro en la escritura de Murena, que parecería tanto fruto de su impermeabilidad como de una mirada porosa en exceso, podría ser entendida también a la luz de una de las problemáticas abordadas por Murena en sus textos: la imposibilidad de una verdadera comunicación, de un “comulgar” con el otro, debido a la ausencia de nexo raigal propio de la no-comunidad del nuevo mundo. Los ensayos de Murena padecerían en extremo este desarraigo comunicativo, abriéndose al borde del solipsismo hacia un otro hipertrofiado que en su condición de re-bautizado, estaría propiciando un nuevo sentido comunitario.

La escritura ensayística inaugura en la modernidad una forma de trato con las lecturas³⁰⁹ que en Montaigne se manifestó en su inédito tratamiento de la citación. Adorno subraya esta cuestión: “Astutamente se aferra el ensayo a los textos, como si existieran sin más y tuvieran autoridad. De este modo consigue, pero sin el engaño de un algo primero, un suelo para sus pies,

³⁰⁸ RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, *El juicio de los parricidas*, op. cit., p. 67.

³⁰⁹ “De alguna manera, ya en Montaigne se cumpliría lo que el crítico Eduardo Grüner ve como la postura radical del ensayista moderno: una autobiografía de lecturas donde se impugna a la vez el vitalismo de la biografía naturalista que supone un desarrollo orgánico del pensamiento y también la objetividad ascética del filólogo que restituye en una supuesta fuente exacta lo que él mismo se prohíbe”. MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., p. 46.

por dudoso que sea, de un modo comparable al de la antigua exégesis teológica de textos”³¹⁰. La des-jerarquizada y puntual asimilación de referencias permite al ensayo desplegar con urgencia “un suelo para sus pies” a partir de una precariedad originaria y fundar de un modo instantáneo un territorio de sentido. Esto convendrá especialmente al ensayo americanista, un ensayo donde está en juego tanto la propia identidad, como los vínculos entre lectura, identidad y pertenencia. El hecho de que en los ensayos de Murena no encontramos citas directas –salvo en *La metáfora y lo sagrado*, su último libro, y el único donde incluye notas a pie y referencias bibliográficas–, podría incidir en ese efecto de invisibilidad de la obra del otro en sus textos, pero también en una peculiar forma de citación metafórica, es decir, citas que son intuitas como resto y que son leídas en tanto que huellas inscritas en el propio texto. Algo similar ocurriría con el *sui generis* proceder crítico de Benjamin, tan cerca de lo alegórico, como señala Forster:

Para Benjamin el mundo es un inmenso texto abierto a la interpretación: él eligió dos planos de sentido: la exégesis profunda y altamente metaforizante de algunos poetas y escritores claves para desentrañar la trama de la cultura moderna (que van desde los barrocos alemanes pasando por Goethe y Baudelaire hasta llegar a Proust, Kafka, Kraus y Brecht entre los más significativos) y el uso interpretativo de su obsesión de caminante, especialmente a través de las calles y los pasajes parisinos³¹¹.

Al igual que Benjamin al realizar lecturas “metaforizantes” de autores contemporáneos para otorgar sentido a la desarticulada cultura moderna –literalmente aprehensible en la travesía urbana del flaneur–, Murena busca desentrañar la vivencia del americano como exponente exacerbado de esa modernidad a través de lecturas netamente americanas. Se produce así una consustancialidad entre la particular operación interpretativa ensayística y la búsqueda de la propia identidad, como afirma Mattoni: “El ensayo utiliza así a la literatura, o lee la tradición, en base a necesidades absolutamente particulares. La exhibición de sí sólo es legible y posible porque en primer lugar se ha efectuado una construcción de sí a partir de las lecturas”³¹². En América ese proceso siempre debe medirse con respecto a una alteridad predominante encarnada por Europa, lo que determina la actitud dialéctica del ensayo americanista. Mattoni, refiriéndose al ensayo en general, hace una observación que afectaría muy vivamente a la escritura ensayística en América:

El ensayo sería entonces un arte de leer para olvidar y una práctica de escribir para recordarse a sí mismo como otro, vale decir, para-otro. La explicación de sus lecturas sería la manera en que el ensayista traduce

³¹⁰ ADORNO, Th. W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, op. cit., p. 32.

³¹¹ FORSTER, Ricardo, *W. Benjamin, Th. W. Adorno: el ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991, p. 20.

³¹² MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., p. 46.

la experiencia vital de la interpretación. El comentario de lo ajeno se vuelve entonces lo más propio³¹³.

El ensayo restituye la naturaleza experiencial a la lectura, incluye los fragmentos en una trama donde la memoria es frágil moneda de cambio. Quizá la intangibilidad del texto ajeno en los ensayos de Murena obedece a esa convivencia difícil entre lo evocado –potencialidad de una tradición alternativa–, y lo que se trata de olvidar –la desposesión de un legado por medio del parricidio–. La cita como encarnación máxima de lo fragmentario retrospectivo estaría desterrada del discurso mureniano en favor de una integración futura en el marco de una escritura ya de por sí fragmentaria. Lo americano se viviría en la tensión constante con respecto a la rearticulación de lo escindido. Esperanza López Parada comenta al respecto: “El intelectual en América, repleto de citas que no consigue vehicular en una síntesis íntima, padecería de subdesarrollo endémico e inorgánico, de personalidad esquizoide, babélica”, y en consecuencia su obra es: “una lectura de lecturas, un trabajo de retazos, una creación de bricolaje, obra de mezcla y de compilación y de fragmentos, como un resto humano que se alimentara de restos”³¹⁴.

Esta paradójica sobreabundancia de carencias confiere a lo americano un carácter rayano en lo patológico. La suma de lo fragmentario tiene un balance cuanto menos difuso, dificultad con la que topa todo intento de conocerse en América. Al respecto, sería interesante poner en relación esta especificidad con una distinción formulada por Hans Blumenberg en su obra *La posibilidad de comprenderse*: “¿Será la comprensión de sí el resultado del conocimiento de sí? Probablemente no”³¹⁵. Blumenberg advierte de los peligros derivados de la equivalencia entre conocimiento y comprensión de uno mismo. Quizá podría repensarse a la luz de esta observación la reivindicación mureniana de una autocomprensión ensayístico-literaria, frente a la pretensión totalitaria de un conocimiento de sí marcado por el ideal científico. Blumenberg se refiere al psicoanálisis como un intento de exclusión de lo incomprensible en pos de un tranquilizante conocimiento de uno mismo, “la comprensión de sí, por muy imperfecta que fuera, se difuminó en una de las grandes promesas del último siglo del milenio: la salud”³¹⁶. Murena había denunciado la presencia de esta utopía saludable en el pensamiento de Martínez Estrada. El intento de auto-comprensión convoca siempre la sospecha: “la filosofía trata una pregunta como una enfermedad, había escrito Wittgenstein; y no por casualidad casi a la vez que la afirmación

³¹³ *Id.*, pp. 46-47.

³¹⁴ LÓPEZ PARADA, Esperanza, “Poesía en Hispanoamérica después de las Vanguardias”, *ABC Cultural*, 23 de septiembre de 2000, p. 10.

³¹⁵ BLUMENBERG, Hans, *La posibilidad de comprenderse*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002, p. 21.

³¹⁶ *Id.*, p. 23.

de Freud de que quien pregunta por el sentido de la vida está enfermo”³¹⁷. La intromisión de la literatura en el pensamiento mureniano garantizaría esa porción de “incomprensibilidad” que supone el intento de verbalizar la búsqueda de sí. La escritura subsistirá así como ambiguo principio entre la cura y la enfermedad, la salvación y el pecado.

2.3.3. EN EL INICIO FUE LA ACCIÓN: LA RESTITUCIÓN PARRICIDA

D. H. Lawrence, en un ensayo exhortativamente titulado “América: escucha a los tuyos”, se lamenta:

Es una lástima. Es una lástima que los norteamericanos se sientan siempre tan pasmados ante nuestros –adviértase el posesivo– monumentos culturales. No sé por qué son más míos que vuestros... salvo que poseo un pasaporte inglés para dar validez a mi existencia y ustedes uno norteamericano. Pero...³¹⁸

El escritor inglés formula así su perplejidad ante ese sentimiento de inferioridad del norteamericano con respecto a la tradición europea, y lo hace marcando una distancia a través de los posesivos, como límite lingüístico con aquellos que hablan precisamente su misma lengua. Lawrence había comenzado su ensayo refiriéndose a la idea de condena que pesa sobre el americano por no poseer un pasado *monumentalmente* constatable, y busca revertir dicho tópico, entonando un personal *beatus ille*:

Feliz es la nación que carece de tradición de monumentos culturales. ¡Qué alegre debió ser Grecia, mientras Egipto se burlaba de ella considerándola un inculto y joven nadie y cómo se divirtió Roma mientras la Héleade la miraba desdeñosamente desde las alturas de su culta y altanera nariz!³¹⁹.

En esta crítica podríamos leer una queja subterránea del propio Lawrence ante una conservadora Europa que, censurando su obra, no llegaría a reconocerle como “suyo”. El autor defiende en este punto una sublevación a partir de un nuevo trato con lo temporal: “Y no os volváis en procura de apoyo y de confirmación hacia el pasado perfeccionado, cristalizado en la perfección como los monumentos del tránsito humano. Sino hacia lo irresuelto, lo rechazado”³²⁰. El futuro

³¹⁷ *Id.*, p. 25.

³¹⁸ LAWRENCE, D. H., “América: escucha a los tuyos”, *El verdadero D. H. Lawrence*, selección de A. E. Gigena, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972, pp. 281-288. (Publicado originariamente en “Phoenix”, Londres, 1936.), p. 282.

³¹⁹ *Id.*, p. 285.

³²⁰ *Id.*, p. 286.

sería ese tiempo privilegiado por la irresolución y lo desarticulado, pero el autor inglés va más allá reconociendo una posibilidad de trato alternativo -incluso prospectivo- con el pasado. En el caso de América, Lawrence reivindica la necesidad de retomar la cultura pre-europea:

Los norteamericanos deben reconocer de nuevo, (...) lo que se llamó el diablo, el demonio negro de la salvaje América, ese gran espíritu aborigen. El demonio y el anatema de nuestros antepasados ocultan a la divinidad que buscamos.

Los norteamericanos deben tomar la vida donde la dejaron los pieles rojas, los aztecas, los mayas, los incas. Volver los ojos hacia Moctezuma³²¹.

Para Lawrence este nuevo reconocimiento del pasado debe implicar una superación de la antigua moral europea, una entrada en una nueva dimensión ética, consistente en reconciliarse con “el gran continente umbrío del Hombre Rojo”, y para ello aceptar el misterio constitutivo que entraña. Se trata de un proceso largo y complejo, “no un tema para alborotos y gritos de exposiciones”, cuyo tratamiento por parte de los escritores norteamericanos a pesar de su recurrencia, se ha desenvuelto, según sugiere este autor, en un plano demasiado inconsciente. El escritor inglés desde su propia europeidad cuestionada termina por lanzar un decidido llamamiento a América, y en particular, a sus intelectuales:

Esta es la hora en que los norteamericanos deben sentirse plena y confiadamente conscientes de su propia responsabilidad íntima. Deben estar prontos para un nuevo acto, una nueva ampliación de la vida. Deben franquear los límites.

A tus tiendas, ¡oh América! Escucha a los tuyos, no escuches a Europa³²².

Lawrence, de hecho, siempre estuvo a la “escucha” de los movimientos más destacados de la cultura norteamericana, lo que es constatable en sus viscerales y lúcidas críticas de autores como Poe o Melville. En ellas se aprecia una tentativa de pensar su literatura desde una especificidad contra-europea. En su reclamación hecha desde este lado del océano, podemos reconocer un impulso cercano al de ciertas voces que se pronuncian con contundencia desde el propio continente. Y es precisamente en esta compleja identificación especular con respecto a una voluntad de ruptura con Europa, entre un exilio interior y otro vivido en la distancia, donde se inscribe el texto de Murena, “Los parricidas: Edgar Allan Poe”, uno de los ensayos fundamentales de *El pecado original de América*.

Siendo el texto con el que se abre el libro, Murena busca hacer extensible su mirada, -

³²¹ *Id.*, p. 287.

³²² *Id.*, p. 289.

dedicada en gran medida a la problemática nacional argentina-, a todo el continente, para establecer un territorio común en oposición a Europa, a partir del que se irán desgranando diversos matices y diferencias. Y decimos que se trata de un texto fundamental, no sólo por desarrollar la idea del parricidio americano, una de las líneas centrales del pensamiento contenido en esta obra, sino porque en él encontramos una muestra del mejor proceder ensayístico de Murena: el verdadero tema de sus páginas sólo es perceptible en un seguimiento lineal y sensible a las constantes variaciones conceptuales y metafóricas, que hacen emerger finalmente una imagen temática como resultado de un balance inseparable de todo el trayecto reflexivo. Este proceder, que podría considerarse una característica propia del género ensayístico, está especialmente presente en la escritura de Murena y en particular en este ensayo, donde será perceptible casi en un sentido musical, muy próximo, como veremos, al de los textos de su último libro (*Vid.* 4.4.2.).

Para hacer evidente la idea de progresión que va conformando el pensamiento en este ensayo de Murena, realizaremos una lectura que respete las peculiaridades del avance de sentido en el desarrollo del mismo. En general, podemos apuntar que el texto se va construyendo a partir de dos movimientos fundamentales: uno opositivo, por medio de relaciones dialécticas (Europa/América; continuidad/ruptura; espacialidad/temporalidad), y otro cohesivo, a partir de redes isotópicas, y metaforaciones encadenadas (expulsión < destierro < ahistoria < parricidio).

El ensayo comienza ubicándonos en una encrucijada entre lo histórico y lo hermenéutico: “La historia es un criptograma que quizá tenga una sola interpretación definitivamente valedera”³²³. La historia aparece como registro hermético, escritura cifrada cuyo último significado es menos decisivo para la vida del hombre, que las claves de lectura empleadas en su desciframiento. Este hecho afecta de un modo central a América, cuyo *problema* histórico tiene mucho que ver con un desvío radical en su interpretación, ya que ha sido reiteradamente pensada, incluso por los americanos, desde una clave estrictamente europea (*Vid.* 2.7.7.). Murena buscará concretar su reflexión en torno a Edgar Allan Poe, una figura cuya posición privilegiadamente crítica ilustra las consecuencias de esta lectura alienante; y lo hace partiendo de una constatación de orden pragmático: Poe no es incluido en las historias de la literatura europea, y sin embargo a ellas lo remiten los historiadores de la literatura americana como terreno en el que resulta más congruente. Este espejismo en su categorización habla de una manipulación sobre aquello que en principio podría considerarse azaroso: “Se lo ha convertido en un incidente de la historia de la literatura europea que, por accidente, se produjo en América”³²⁴. Lo que queda registrado entre ambas historias es el significativo no-lugar de un autor cuya importancia no se cuestiona, pero que, ciudadano de ninguna parte, no llega a entroncar con ningún relato canónico. Murena

³²³ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 23.

³²⁴ *Ibid.*

no se detiene en esta constatación sino que busca interrogar la causa de que Poe sea un autor *extraño*, -de la estirpe de los “raros”, como los bautizara Rubén Darío-. La *extrañeza* del autor norteamericano no depende de un juicio externo, de una consideración ajena a su obra, sino que deriva íntimamente de su propia creación; su exclusión sería por tanto fruto de su propia voluntad de ruptura, del “rechazo por parte de la historia de los que se empeñan en ser antihistoria”³²⁵. Esta determinación antihistórica que implícitamente se puede leer en la perturbadora escritura de Poe –ejemplos evidentes serían “El hundimiento de la casa Usher”, la abundancia de emparedados, catalépticos, muertos en vida-, adquiere una dimensión singular, debido a algo que concierne a la exterioridad de la obra, algo que tiene que ver con un efecto en lo ajeno que la reconfigura: “Porque, ¿cuál es la verdadera palabra que Poe lanza sobre Europa?”³²⁶. Es significativo que Murena emplee en su pregunta el verbo “lanzar”, verbo sintomático de una distancia, pero también de un cierto índice de violencia. La devolución a Europa de la palabra *arrojada* al ámbito a-histórico de América, es asumida desde un impulso destructivo. Esta devolución se concretará en la consabida influencia de Poe sobre autores como Rimbaud, Baudelaire, Mallarmé, Lautréamont, esa “trágica cofradía de distantes”, sobre los que se asienta el devenir de la literatura europea en el siglo XX. Murena cita en su ensayo un fragmento de “Una temporada en el infierno” de Rimbaud, que como vivo reflejo de un sentimiento propio no deja de inquietarle:

Si poseyera antecedentes en un punto cualquier de la historia de Francia... Pero no; nada. No ignoro que siempre he sido de raza inferior por toda la eternidad. Mi jornada está cumplida: abandono Europa. Sí; tengo los ojos cerrados a vuestra luz. Soy una fiera, un negro. Lo más sagaz es abandonar este continente en donde ronda la locura.

En esta exasperada declaración de Rimbaud –que para Murena recoge el espíritu de la totalidad del poema- puede observarse una transición inédita que marcará la modernidad entendida como crisis en sí misma: aquella que va del dolor por la pérdida de todo anclaje del individuo, vivida como “sensación de soledad histórica”, a la auto-imposición de un desarraigo radical, un abandono aniquilador de cualquier herencia, que llegados a esta situación será la única forma posible de regreso. Esta antinomia cifrada en una paradójica “nostalgia destructiva”³²⁷, está para Murena en la base de la idea de *destierro* histórico que vincula el impulso de estos

³²⁵ *Id.*, p. 24.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ Mattoni especifica: “el acto de Poe no podrá ser entendido más que en una relación ambivalente con respecto a Europa. Se trata de una nostalgia por lo perdido que a la vez designa la destrucción de lo perdido”. MATTONI, Silvio, “H. A. Murena: una fantasía inconfesable”, *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre 2002, p. 64.

“poetas malditos” con el destino de América, ya que es “en suma, sentimiento de un europeo que se siente desterrado en Europa”³²⁸. Partiendo de Rimbaud, Murena hace una sintética caracterización de algunos de los principales poetas de esta vertiente según la novedosa forma de desarraigo ejercida desde sus obras: Lautréamont, -cuyos catorce primeros años de vida, como recuerda Murena, transcurrieron en América-, “deposita en el corazón de Europa ‘Los cantos de Maldoror’, obra tan extraña a la historia como un monstruo surgido de improviso de los abismos oceánicos”³²⁹, siendo el inspirador de “un formidable movimiento anticultural” de un gran calado en el arte posterior como es el surrealismo. En otro extremo, Mallarmé, con su depuración de la poesía, plantea también un tipo de desgarradura aparentemente alejada de lo demoníaco, pero capaz, en su calidad de “fermento anti-histórico”, de dinamitar los fundamentos desde el propio lenguaje. Pero sin duda, la figura más emblemática en este proceso es Baudelaire quien, en palabras de Murena, asume “con la poesía de su inflexible y corrosiva intimidad la máxima conciencia y pasión del desencajamiento europeo”³³⁰. Baudelaire, primer traductor de Poe al francés, que era la lengua nuclear de la cultura europea, no estaría limitándose a llevar a cabo un transvase lingüístico, ni siquiera estético de la obra del autor norteamericano, sino que estaría fraguando una nueva *expresión* espiritual para enunciar un ruptura con Europa, desestabilizando así un modo global de entender la cultura y la propia identidad, lo que a su vez revertirá en una forma de pensar lo americano. Comenta Américo Cristófalo:

La recepción de Poe sólo pudo aclimatarse entre exiliados del espíritu europeo, bajo el desgarramiento y la declinación de la idea europea de progreso. Donde el maldito quiere matar lo muerto del padre, en el merde pour la poésie de Rimbaud que es un combate abierto con la idolatría, Murena ve la génesis de una hermenéutica americana. Una voluntad aniquiladora del alma europea³³¹.

La génesis de una hermenéutica propia residirá precisamente en la capacidad subversiva de América, leída siempre en clave europea, de dictar claves para “leer” el viejo continente. Murena reconoce que considerar a Poe el único desencadenante de este proceso resultaría ingenuo, pero insiste en que es necesario ahondar en la verdadera dimensión de su papel como catalizador, además de valorar las implicaciones del cambio producido en el sentido de las influencias. Y es en este punto donde Murena entronca su reflexión con la idea central de todo su libro, la de un originario destierro americano, “América es el alma europea expulsada del antiquísimo

³²⁸ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 24.

³²⁹ *Id.*, p. 25.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 113.

recinto de la historia”³³². Esta idea de destierro implica, de acuerdo al esquema de un relato mítico, la idea de una culpa originaria, de algo que se cometió en un pasado por lo que hay que “pagar” en el presente. El americano, según Murena, padecería esta *presunta* culpa por una falta que no conoce, reproduciendo a una escala histórica un drama que marca toda existencia humana, y a cuyos interrogantes trata de dar respuesta desde los diversos ámbitos de su vida. Murena aborda la problemática americana por medio de la transposición metafísica de una concepción psicológica, íntimamente ligada a esta esencia culposa: la necesidad de parricidio. Los padres son los representantes tangibles de un origen que escamoteado nos perturba. “¿Por qué estoy yo aquí?”, sería un interrogante primario, que carente de respuesta objetivable, exigiría una respuesta reactiva, la aniquilación de ese origen –indicador insoportable de nuestra contingencia³³³– como vía de acceder a cierto grado de plenitud en la constitución proyectiva de la identidad. Más allá de un carácter psicosexual, la pulsión parricida revela un conflicto fundamental derivado de la constitución temporal del hombre: los hijos “necesitan seccionar el cordón umbilical que los ata a ese pasado frustrador, pues la vida es invención y no puede dejarse guiar por la experiencia, por ese pasado con que los padres anonadarían todo impulso”³³⁴. América como hija debe erradicar ese pasado excesivo representado por Europa. La “voluntad nihilista extraeuropea” de Poe concretaría este espíritu parricida, un veneno purificante que será inyectado en el corazón agotado del padre por creadores marginales e iconoclastas, “sus células más vivas”. La mera existencia del hijo exultante de futuro agudiza la sensación de caducidad de los padres. El único tiempo donde será posible un diálogo mediador en dicho conflicto es el presente, un presente exacerbado, que en occidente se experimenta bajo el signo de la modernidad. Silvio Mattoni, señala al respecto:

Cada época, dirá Baudelaire, traductor de Poe, tiene su modernismo, capta la pura cualidad del presente como tal, y no su valor futuro ni su sentido histórico. La época del destierro, también llamada modernidad, será aquella en la que se vuelve consciente que todo acto de representación, toda tentativa de salvar el presente, implica la aniquilación del pasado³³⁵.

El hecho de que esta proposición anti-histórica sea formulada desde la literatura, y en particular desde géneros marginales como son la poesía y el cuento, no deja de ser significativo; ya que aunque por un lado resulte necesario “hacer consciente” la pulsión parricida, por otro, ésta sólo se cumplirá en una dimensión no programática, en una dimensión apegada a la espontaneidad

³³² MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 26.

³³³ Dice Murena: “La perpetuación de los padres exige que se los asesine. Tal absurdo es la médula de la vida, y tiene esta formulación: infinito dentro de la finitud”. *Id.*, p. 33.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ MATTONI, Silvio, “H. A. Murena: una fantasía inconfesable”, op. cit., p. 64.

de la vida³³⁶. El asesinato no puede llevarse a cabo de forma plenamente consciente —piénsese lo fatídico del desconocimiento que fundamenta el mito edípico—. La literatura da la posibilidad de afrontar este impulso de un modo secreto, al mismo tiempo que plenamente accesible. El lenguaje literario encarnará la vitalidad de una nueva lengua, de un nuevo estilo, que una vez conquistado permite volver a los orígenes y aceptarlos como sustento. Murena insiste en la importancia del lenguaje como uno de los más sensibles índices de la ejecución del parricidio; siendo a la vez motor y síntoma, asume la máxima tensión identitaria de su propia constitución. La *macarronea*, lengua que parodiando la lengua paterna, dará paso a las lenguas romances, sería un claro ejemplo de la subversión aniquiladora del pasado³³⁷. En América esa tensión fragmentaria en el lenguaje común y heredado revela para Murena “un triple juego emocional colectivo que expresa simultáneamente tanto el rencor contra la lengua originaria como la necesidad de conquistar una nueva habla y el sentimiento de impotencia respecto a la posibilidad de sustanciar la misma”³³⁸. Deseo, imposibilidad y resentimiento, tres respuestas básicas que nos hablan de un parricidio incumplido. El ensayista argentino señala que a lo largo de la “historia” americana se han ido produciendo diversas tentativas de ruptura, que no han logrado ser asumidas, ni integradas en un movimiento común y reconocible como tal. El propio Poe, formulando sus ideas parricidas bajo la apariencia de lo fantástico, corre el peligro de ser sepultado en la historia europea, que hará énfasis en su alcance universal, desoyendo el impulso dinamitador de su obra, un impulso que atenta precisamente contra la continuidad entre ambos continentes. Y éste es el *sentido* del análisis de Murena: reivindicar el carácter paradigmáticamente americano de Poe, sin dejar de profundizar en su compleja relación con lo europeo.

Si desde el ámbito norteamericano Poe puede considerarse el representante de una situación generalizable a todo el continente, en Hispanoamérica surgirán diversas voces que con otros matices van fraguando una conciencia parricida. Murena se detiene en tres de estas voces, muy relacionadas con una renovación del lenguaje, voces que podrían observarse como representantes de una gradación en este proceso: Sarmiento, Rubén Darío y *El Martín Fierro*. Sarmiento desde temprano había intuido las limitaciones derivadas del hecho de que el americano se observase a sí mismo desde una perspectiva europea, como revela una significativa cita del *Facundo* que recoge Murena, donde refiriéndose a las caracterizaciones del artífice de la independencia, Bolívar, afirma: “El drama de Bolívar se compone, pues, de otros elementos de lo que hasta hoy conocemos.

³³⁶ Silvio Mattoni recoge las siguientes palabras de Murena respecto a la idea de que la acción parricida sólo puede darse inconscientemente: “su ejecución [del parricidio] por simple resentimiento o por convicción mental no conduce más que a repetir los nacionalismos, políticos y literarios, que proliferan en tierras americanas y las detienen en lo negativo”, a lo que Mattoni responde: “¿Tiene sentido plantear un dilema que sólo puede resolverse inconscientemente? Nos enfrentamos a un enigma, es decir, a una pregunta por el propio destino”. *Id.*, pp. 65-66.

³³⁷ Murena llegó a escribir su última novela, *Foliosofía*, en feroz versión del lenguaje macarrónico, buscando quizá cumplir este ideal parricida promulgado años atrás en su primer libro de ensayos.

³³⁸ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 40.

Bolívar es todavía un cuento forjado sobre datos ciertos: Bolívar, el verdadero Bolívar, no lo conoce aún el mundo”³³⁹. Para Murena, el antihispanismo de Sarmiento y su admiración desmedida por Estados Unidos supone un intento de borrar el propio origen mediante un desafiante auto-engendramiento: “[Sarmiento] Aspiraba a que en la Argentina se cumpliera el imposible de que América fuese la madre de América”³⁴⁰. El problema de esta postura es que en su radicalismo quiere ignorar el vínculo europeo, un vínculo que resulta insoslayable, y que como tal debe ser enfrentado.

En una dirección diferente, la emblemática figura de Rubén Darío, que compartiría con Poe el hecho de haber invertido el sentido de las influencias entre el viejo y el nuevo continente, supone para Murena, un ejemplo de falso parricidio, una pseudo-ruptura artificiosa y complaciente. Lejos de los efectos corrosivos de Poe, la obra de Rubén Darío propone, desde su reelaboración compulsiva de modelos europeos, una renovación que en última instancia resulta, por sus efectos rejuvenecedores, sólo verdaderamente beneficiosa para España. En contraste con el caso de Sarmiento y de Rubén Darío, Murena señala *El Martín Fierro*, “como el exponente del decidido parricidio lingüístico-poético”³⁴¹. Ésta es una obra que se encontraría más cerca de cumplir la fractura necesaria; pero para ello, deberá ser entendida en su dimensión más negadora, hasta el extremo de la imposibilidad de toda herencia: “Hay que continuar su dirección, pero en contra de ‘Martín Fierro’, para salir del parricidio, para elevar la sustancia vital con que está formulado ese gesto negativo a lo positivo, a lo universal”³⁴². Murena no deja de encuadrar la problemática de estas tentativas en una dualidad básica, aquella cristalizada en el momento de la Independencia entre liberales y rosistas, atraviesa la historia argentina, siendo extensible además a toda América. En palabras de Mattoni:

Cosmopolitas parlanchines y nacionalistas taciturnos, tales son las dos figuras de la melancolía subalterna en Murena. Son figuras también de la ausencia de obra. Puras reacciones desarticuladas ante algo que no ha ocurrido, son la culpa de un crimen no cometido³⁴³.

³³⁹ *Id.*, p. 31.

³⁴⁰ *Id.*, p. 39.

³⁴¹ *Id.*, p. 41.

³⁴² *Id.*, p. 42.

³⁴³ MATTONI, Silvio, “H. A. Murena: una fantasía inconfesable”, *op. cit.*, p. 65.

Tanto una mirada volcada en exceso hacia el exterior, como aquélla que ensimismada no logra trascenderse, representan los dos polos de un parricidio que no logra canalizarse hacia el otro desde sí y termina por traducirse en un estéril auto-aniquilamiento.

En su ensayo sobre Poe, Murena parte de la idea de que el parricidio en América ha fracasado. La obra de este insólito autor norteamericano es leída aquí de modo potencial: su dictamen está todavía por cumplirse. Y es en ese punto de transición donde se encardina el tiempo simbólico en el que transcurre el propio discurso de este ensayo. Si la naturaleza esencialmente retrospectiva del *destierro* fragua una esclavitud en la dependencia de un pasado culpable que atenaza las tentativas de construcción de un futuro colectivo y personal en América, el parricidio, gesto de negación vivificante, requerirá situarse en el filo de un presente absoluto. Lo que está en juego es una firme actitud de no continuidad que impide incluso la idea de una tradición parricida; en palabras de Murena:

La única forma de superar la negación es ejecutarla hasta el fin de una vez. Por eso la clave que el ejemplo de Poe nos ha permitido poner de manifiesto sigue siendo valedera y resulta ahora más que nunca incalculablemente necesaria. De nada nos sirve continuar mirando hacia el pasado, y multiplicar los engaños para postergar el parricidio, para postergarnos en el parricidio³⁴⁴.

El intelectual americano debe asumir el máximo riesgo consistente en crear desde lo desconocido, atravesando una soledad que podrá saldarse únicamente desde la idea de una colectividad reconquistada. Este proceso exige el constante cuestionar del trasvase entre lectura de lo ajeno y la propia escritura, una de los mayores retos para el escritor en América. Mattoni subraya esta idea: “El parricidio designa pues la mayor intensidad posible en la lectura de la obra paterna. De allí que el parricida desee su propia muerte, es decir, ser leído, que se cumpla la ausencia prometida en la obra”³⁴⁵. La consolidación de la identidad americana pasa así por sentar las bases de una nueva comunidad fraguada desde la lectura, esa “comunidad inconfesable”³⁴⁶, donde se perpetrará la ansiada comunión nacional, secretamente, en la más viva disidencia.

³⁴⁴ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 50.

³⁴⁵ MATTONI, Silvio, “H. A. Murena: una fantasía inconfesable”, op. cit., p. 67.

³⁴⁶ En su reflexión sobre ese tipo especial de comunidad promovida por la lectura, Blanchot afirma: “De ahí el anonimato del libro que no se dirige a nadie y que, merced a las relaciones con lo desconocido, instaura lo que Georges Bataille (por lo menos una vez) llamará ‘la comunidad negativa’: la comunidad de los que no tienen comunidad”, BLANCHOT, Maurice, *La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 1999, p. 65. Liliana Weinberg asocia esta “extrañeza comunitaria” a una especificidad lo americano: “Modulación particular de un problema universal: la búsqueda de una comunidad de sentido y de un sentido de comunidad en el ámbito del ensayo hispanoamericano. Ése es el ‘paraíso’ al que aspira el escritor de nuestra región, contra el ‘infierno’ de la no lectura, del silencio y de la soledad”. WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, op. cit., p. 19.

2.3.4. AMÉRICA, ESCRITURA Y SOLEDAD

Blanchot iniciaba su artículo “Sobre la angustia en el lenguaje” con la siguiente reflexión:

Un escritor que afirma: ‘Estoy solo’, o, como Rimbaud: ‘Soy verdaderamente de ultratumba’, puede considerarse bastante cómico. Es cómico tomar conciencia de la propia soledad dirigiéndose a un lector por medios que impiden precisamente estar solo. (...) ¿Cómo, si está solo, nos lo confiesa? Nos convoca para alejarnos, piensa en nosotros para persuadirnos de que no lo hace, habla el lenguaje de los hombres cuando ya no hay para él ni lenguaje ni hombres³⁴⁷.

Esta contradicción comunicativa, similar en un sentido pragmático a la producida en el plano semántico por palabras como “silencio”, donde la propia materialidad del significante estaría excluyendo la posibilidad de su significado, apela a una problemática que va más allá de un mero juego en la superficie del lenguaje. Blanchot aborda desde la original perspectiva de la “meta-escritura” una temática, la soledad asociada a la angustia, decisiva para la literatura y el pensamiento en el siglo XX. Atravesada por experiencias históricas y sociales, explorada por la especulación filosófica, -piénsese en la minuciosa pesquisa del existencialismo-, recreada por el talante aún postromántico y maldito del escritor contemporáneo, esta soledad desesperada se vincula de un modo especialmente agudo, según el autor francés, al desnudo acto de la escritura. Partiendo de la hipótesis de que la angustia fuera inherente a la función del escritor, incluso de que el hecho de escribir profundizase la angustia hasta el punto de unirla a él más que a cualquier otro tipo de hombre, Blanchot lleva sus argumentos hasta al extremo de una irónica inversión:

(...) la angustia parece existir en el mundo sólo a causa de que hay hombres que han llevado el arte de los signos hasta el lenguaje, y el cuidado del lenguaje hasta la escritura, que exige una voluntad particular, una conciencia reflexiva, el uso restringido de las capacidades discursivas. En este aspecto, el caso del escritor tiene algo de exorbitado e inadmisibile. Es cómico y miserable que la angustia, que abre y cierra el cielo, necesite, para manifestarse, la actividad de un hombre sentado a una mesa, trazando letras en un papel³⁴⁸.

Este vínculo entre escritura y angustia, inscrito en un orden no evidente a través de la especial vivencia de la soledad por parte del escritor, crea el trasfondo posible para pensar una de las líneas temáticas de *El pecado original de América*: la escritura como dispositivo privilegiado del agudo sentido meta-histórico que la soledad adquiere en el continente americano:

³⁴⁷ BLANCHOT, Maurice, *Falsos Pasos*, Valencia, Pre-Textos, 1977, p. 7.

³⁴⁸ *Id.*, p. 10.

La soledad, consus múltiples emisarios, pesa sobre nosotros y nos deforma. El sentimiento que surge de nosotros, ese sentimiento que lleva la impronta de esta soledad sin par, es el sentimiento que nos distingue, es nuestro sentimiento nacional³⁴⁹.

Con las referencias a esta temática el primer libro de ensayo de Murena entronca con una tradición de una gran importancia en la literatura en América. Restringiéndonos al género ensayístico y al ámbito de las letras rioplatenses, podría incluso pensarse en una “tradición de la soledad nacional”, con autores como Scalabrini Ortiz con el significativo título, *El hombre que está solo y espera*; Mallea y su formulación del decir solitario de “la Argentina invisible”, presente también en sus novelas *Bahía de silencio* y *La ciudad junto al río inmóvil* o el propio Martínez Estrada, -que titula uno de los capítulos de su *Radiografía de la pampa*, “Soledad”-. *El pecado original de América* participaría de esta tradición que desde los años 30 y bajo la influencia del existencialismo³⁵⁰ despliega una visión teñida de pesimismo sobre el desarraigo esencial del individuo, muy presente también en los narradores contemporáneos, como Onetti.

Además de esta filiación nacional, el libro de Murena estaría emparentado, como ya vimos, con otra obra emblemática del ensayo hispanoamericano, *El laberinto de la soledad*, obra que desde un ámbito geográfico-cultural diferente profundiza en la experiencia de una soledad específicamente americana a la vez que la abre a un enfoque más global, al enmarcarla en la crisis de la modernidad. Tanto Murena como Paz son herederos de una concepción que hunde sus raíces en el romanticismo, retomando la idea de un monismo histórico que tendrá mucho que ver con el pensamiento de Hegel y el paradigma de la peregrinación circular del Espíritu. La idea de una *separación originaria* asociada a la simbología del pecado en el libro de Murena también está presente en el libro de Paz, donde se manifiesta a través de la imagen recurrente del *desprendimiento*, o de *ruptura*, como sensaciones “psico-históricas”, que confieren al mexicano una naturaleza particularmente nostálgica y solitaria³⁵¹. Fruto de esta experiencia de desgarradura, la

³⁴⁹ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 72.

³⁵⁰ Como hemos ido señalando, el pensamiento de Murena más que circunscribirse de forma ortodoxa al existencialismo, parecería inclinarse hacia una concepción consustancialmente existencial de América –por lo que ser existencialista sería hasta cierto punto redundante-. María Inés Lagos al analizar la repercusión de este movimiento filosófico en sus primeras novelas habla de que éstas ilustran de un modo experiencial la inédita situación existencial que supone vivir en América (Vid. LAGOS, María Inés, *H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: de líder revisionista a marginado*, op. cit., pp. 71-75). Mattoni precisará que aunque su concepción de la “desposesión” del americano, recuerda a la idea del hombre como arrojado a la existencia propia de los años de posguerra, hay algo que lo que distancia claramente del existencialismo y es su trato con una dimensión trascendente, con “un más allá de lo humano” siempre presente en sus textos, Vid., MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., p. 191.

³⁵¹ Vid. SANTÍ, Enrico Mario, “Prólogo”, op. cit., pp. 76-77. Este crítico, señala además la filiación de la idea de desprendimiento y ruptura con teorías contemporáneas como la del “trauma del nacimiento” de Otto Rank o del “estar arrojado” de Heidegger.

soledad —que podría corresponderse en la terminología hegeliana con la *alienación*—, se despliega en el continente como un estigma histórico que debe ser desentrañado de un modo complejo y desde una experiencia propia, no reconocible desde la tradición occidental. De hecho, tratar de rastrear la genealogía del sentido de “soledad” en la obra de estos autores nos llevaría más allá de una filiación filosófica concreta, a una personal elaboración mito-poética³⁵², en la que cabe tanto la vivencia exterior de un paisaje físico —“desmetaforizado” en la realidad de la pampa³⁵³ o el desierto mexicano- y cultural —aprehendido en una desnuda intemperie de herencias ajenas—, así como la experiencia interior, introspección tramada como mito a partir la propia subjetividad. Murena describe esta complejidad con las siguientes palabras:

Desde afuera como naturaleza enemiga, incomprensible; desde dentro como el vaho que surge del estrecho pero profundo abismo de separación definitiva que hay entre ser y ser en una comunidad entablada sobre el espíritu del dinero. Con todo ese poder planta la soledad su cetro sobre nosotros³⁵⁴.

Pero habrá que tener en cuenta que a pesar de cierta raigambre existencial —más que existencialista—, el ensayo de estos autores, lejos de buscar ahondar en una mirada pesimista, encierra la clara intención de proyectarse en un futuro entendido como superación. Para ello será necesaria una indagación previa desde el presente, indagación que en su constitución como discurso “retroprospectivo” tendrá un efecto terapéutico cercano al del proceder psicoanalítico. Si Octavio Paz esgrime como polaridad potenciadora del avance el binomio soledad-comunión, Murena ahondará en una vía más radical, proponiendo lo que podríamos denominar un binomio cero, soledad-soledad, que supondrá una vuelta de tuerca al estado originario de desarraigo, llevándolo a su total cumplimiento. Esta voluntad de ruptura de lo ya escindido se concretará en su teoría del parricidio que analizamos con detenimiento en el apartado anterior. El parricidio es postulado por Murena desde el ámbito de la escritura, desde su propia escritura, y exigirá una lectura bastarda capaz de auto-engendrar una nueva forma de articulación comunitaria de lo americano. Pero, ¿cuál sería la *verdadera* naturaleza de una comunidad fundada sobre una voluntad solitaria? Para tratar de dar respuesta a esta pregunta, podríamos partir del interrogante

³⁵² Es sintomático el hecho de que ambos autores abordaran previamente en su primera obra poética ideas centrales de sus ensayos entre las que destaca un especial sentimiento de soledad. Paz, como nos recuerda Santí, escribe en “Vigilias”, diario poético de los años 30: “Esta es la verdadera soledad: sin palabras, estrangulado por un mundo fríamente enemigo”. PAZ, Octavio, *Primeras letras* (1931-1942), ed. Enrico Mario Santí, Barcelona, Seix Barral, p. 63. Por su parte Murena en su primer libro de poemas: “esta guerra contra la soledad que en nosotros se consume”, MURENA, Héctor, *La vida nueva*, *op. cit.*, p. 110.

³⁵³ *Vid.* “El acoso de la soledad”: “Nuestro paisaje geográfico, la llanura, es la primera palabra de la soledad, porque la soledad es estar ante la nada, y la llanura, que nada opone, es la negación del paisaje, es la nada”. MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 71.

³⁵⁴ *Id.* p. 72.

formulado por Mattoni en los siguientes términos:

¿Quién es entonces el lector del incómodamente axiomático libro de Murena? Nos lo dirá el primero de los ensayos. Ese lector se enuncia en plural, somos nosotros, los “parricidas”, los que escribimos sobre lo leído, contra lo que otros escribieron, en ese vértigo que vacila entre la negación y el plagio³⁵⁵.

La observación de este crítico viene a subrayar el vínculo especular que se produce entre el yo ensayístico que busca aglutinarse mediante la ruptura y la disidencia –concretada en la idea de “parricidio”– con un receptor cuyo estatus es puesto en crisis por el propio discurso. El ideal de un “lector-escriptor” –lectura reescriptora a la que apunta Barthes–, propugnado desde la escritura ensayística se prefigura mediante diversas marcas lingüísticas, indicios significativos que se van entretejiendo con el sentido general del texto. En el ensayo americanista esta operación se hace especialmente evidente en el uso los pronombres, cuya deixis afectará de un modo central a la concepción de la identidad articulada en estos textos³⁵⁶. Al realizar un seguimiento del uso pronominal en los diversos ensayos que componen *El pecado original de América* se observa una significativa progresión que evidencia un desplazamiento del lugar desde dónde se pronuncia el discurso: en el primer ensayo “Los parricidas: Edgar Allan Poe”, se parte de una enunciación impersonal en tercera persona, para pasar sólo al final del ensayo al uso de la primera persona del plural:

De nada *nos* sirve continuar mirando hacia el pasado, y multiplicar los engaños para postergar el parricidio, para postergar*nos* en el parricidio. (...) Es menester encaminar esas energías en *nuestra* dirección, contra *nosotros* mismos, para hacernos caer en el único rumbo posible, hacia lo desconocido³⁵⁷. [la cursiva es nuestra]

Con esta conclusiva irrupción del “nos”, se afianza, apelando a una responsabilidad activa en la

³⁵⁵ *Id.*, p. 63.

³⁵⁶ En su estudio monográfico sobre el ensayo Liliana Weinberg hace varias referencias a la problemática de los deícticos pronominales que, según esta autora, juegan un papel determinante en el ensayo hispanoamericano, por la necesidad simultánea de auto-comprenderse y fundar una comunidad: “Comprender el proceso del ensayo en nuestra región es en buena medida comprender el proceso por el cual el yo-aquí-ahora llega a ensancharse hasta convertirse en el nosotros de una comunidad cultural”. WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, op. cit., p. 42 (*Vid.* también *Id.* p. 11). Esta autora comenta cómo este trasvase referencial tiene su génesis en una dilatación del yo romántico tensionado por el conflicto de la Independencia y pone como ejemplo la ‘Primera lectura’ ante el Salón Literario del romántico Echeverría: “Hemos entrado en nosotros mismos con el propósito de conocernos”. En este caso, el yo romántico se descubre miembro y a la vez representante de una comunidad, y procura, en un acto de inflexión, descubrirse a sí mismo en el momento de poner el nosotros ante el espejo”. *Id.*, p. 33.

Weinberg alude en relación al problema del “nosotros” al estudio de Arturo Andrés Roig, donde se considera las implicaciones de este deíctico como desencadenante de la reflexión latinoamericana, *Vid.* ROIG, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, FCE, México, 1981 (en este estudio se menciona a Murena).

³⁵⁷ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 51.

que incluye el yo del ensayista, una visión global del americano de ambos hemisferios, caras de una misma moneda, bajo la rúbrica común del parricidio. El siguiente ensayo se abrirá restringiendo la referencia de la primera persona a un ámbito nacional: “En nuestro país aplaudimos con cierto estridor la bandera cada vez que nos pasa ante los ojos. Es una costumbre nuestra muy singular, que causa sorpresa en los extranjeros”³⁵⁸. Lo que se pone en juego es la posesividad de una literatura verdaderamente nacional, en oposición a un impostado nacionalismo, que lleva a enfatizar los signos de lo colectivo. Tras la conciencia de una carencia comunitaria, la soledad aparece como mal endémico, a la vez que como el reto más decisivo:

Nuestro mundo, *nuestro* presente y *nuestro* obstáculo es la soledad; por eso es preciso enfrentarla. Sólo frente a ella obtendremos la libertad, esto es existiremos, esto es, haremos arte y no artificio; (...) sólo padeciéndola comenzaremos a triunfar sobre ella, a ser *nosotros*³⁵⁹. [la cursiva es nuestra]

Precisamente con estas palabras se cierra el ensayo de Murena; “comenzaremos a ser nosotros”, con la inminencia de una plenitud de sentido para ese pronombre en primera persona, cuya referencia está aún por definir. En el siguiente ensayo, un dístico dedicado a las figuras de Quiroga y Arlt, se adopta de nuevo un discurso en tercera persona similar al empleado en el ensayo sobre Poe, pero con alguna trasposición de la primera persona, como ocurre con el final de la parte titulada “Quiroga”: “(...) la selva está también aquí, en la ciudad, en cualquier parte de este nuevo mundo, en torno a nosotros siempre, en nosotros mismos: pues nosotros somos selva, porque aún no nos hemos entendido, no hemos hablado todavía”³⁶⁰. Al igual que en el ensayo anterior la integridad semántica del pronombre “nosotros” se encuentra en suspenso, equiparada a lo informe, la selva, y pendiente de una consumación cognoscitiva, que llevará a un ingreso definitivo en el lenguaje. En el siguiente ensayo, que ocupa el lugar central del libro, y que aborda la figura fundamental de Martínez Estrada, (*Vid.* 2.2.2.), es el único ensayo escrito en primera persona del singular, haciendo explícito el lado confesional, y casi-autobiográfico que atraviesa todo el libro, pero que salvo aquí, no se manifiesta a través de marcas lingüísticas de la esfera del yo. Resulta significativa la muestra de pudor por esta desnudez de la propia subjetividad con la que Murena abre el ensayo: “Excúseseme la necesaria referencia personal”³⁶¹.

³⁵⁸ *Id.*, p. 55.

³⁵⁹ *Id.*, p. 75.

³⁶⁰ *Id.*, p. 88.

³⁶¹ *Id.*, p. 97.

El ensayo “La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez”, sobre el que nos detendremos en las siguientes líneas, aborda de forma específica el problema de los pronombres, refiriéndose a la escisión entre el “vos” y el “tú”, inestabilidad de uso que afecta precisamente al receptor del discurso. En el texto que cierra el libro, “El pecado original de América”, se hablará desde un “nosotros”, más genérico, equivalente a un americano universalizado, similar al del ensayo inicial dedicado a Poe: “He aquí los hechos: en un tiempo habitábamos en una tierra fecundada por el espíritu, que se llamaba Europa, y de pronto fuimos expulsados de ella, caímos en otra tierra, en una tierra en bruto, vacua de espíritu, a la que dimos en llamar América”³⁶².

En los ensayos que componen *El pecado original de América* encontramos un “yo” que apenas se señala como primera persona, y que trata de inscribirse en un “nosotros”, cuya referencia se va construyendo de modo ambivalente a lo largo del discurso: desde la atalaya impersonal de un plural mayestático, que buscaría avalar con un tono “universalista” la autoridad de los argumentos, a un “nosotros”, que se revela como el índice más básico de un comprometido y ardoroso pronunciamiento comunitario de cuño estrictamente nacional y americanista. La problemática de los pronombres se irá haciendo más compleja en los siguientes libros de ensayo de Murena, produciéndose constantes desplazamientos e interferencias, en los que por ejemplo, la primera persona se irá reconfigurando en el transcurso de un mismo texto: como específicamente americana, o como genéricamente occidental; como representante de la contemporaneidad, o como inminencia atemporal; como auto-señalamiento universal o referencia estrictamente autobiográfica. Este efecto de extrañamiento, esta “perturbación de los pronombres”, no sólo pone en cuestión el lugar desde el que se pronuncia el discurso sino que termina por desestabilizar la competencia del propio receptor. Un receptor que es a la vez reivindicado y restringido, y que debe plantearse su pertenencia a ese “nosotros” que lo convoca. De ahí provendrá la paradójica incomunicabilidad del ensayo de autores como Martínez Estrada y Murena, que como muy bien analizaba Sarlo en relación al carácter profético de estos escritores (*Vid.* 2.2.3.), reside en la naturaleza de un mensaje que va dirigido a una comunidad cuya realidad es negada por el propio mensaje. Contradicción comunicativa que resulta muy cercana a aquella enunciada por Blanchot, con la que iniciábamos este apartado: el escritor como un “yo” especialmente “solo”, que únicamente enunciando su voluntad de aislamiento y profundizando en su angustia es capaz de revertir su soledad en un principio de comunicación con el otro.

Lo paradójico de esta “soledad enunciada” adquiere una especial dimensión en un género esencialmente comunicativo como es el teatral. Sobre este hecho reflexiona Murena en un esclarecedor ensayo dedicado a la figura de Florencio Sánchez. Un año antes de ser incluido

³⁶² *Id.*, p. 155.

en *El pecado original de América*, este texto ya había sido publicado en *La Nación* en dos entregas³⁶³, el mismo año en que Murena publicaba la obra teatral, *El juez*,³⁶⁴ su única incursión en el género dramático. En gran medida, al analizar la obra del dramaturgo uruguayo, Murena buscaba justificar o por lo menos hacer explícitos algunos de los presupuestos ideológico-estéticos de los que él mismo había partido en su obra teatral, que a su vez representaba una exploración creativa en las ideas que posteriormente desarrollaría en su primer libro de ensayos³⁶⁵.

En “La pugna contra el silencio: Florencio Sánchez”, Murena se pregunta por las causas profundas del “éxito” de este dramaturgo. Para el autor de *El pecado original de América* el lugar privilegiado que Sánchez ocupa en la historia del teatro rioplatense no obedece simplemente a su gran dominio de la construcción dramática, ni al calado de su temática, sino a su peculiar trabajo con el lenguaje. Murena subraya el hecho de que los personajes fundamentales de las obras de Sánchez, -como es el caso de Don Zoilo en *Barranca abajo*-, apenas dicen nada, sosteniéndose el diálogo sobre frases hechas, lugares comunes que parecerían retratar el espacio vacío de la comunicación. Murena lee en esta precariedad lingüística un signo de la anomalía comunicativa propia de una comunidad como la americana. Todavía no se ha conjurado a través de palabras propias el silencio en bruto de la tierra sobre la que se establece como cultura. Esta *falta* de fundación es también una falta en el lenguaje –tema sobre el que centrará su ensayo “El nombre secreto” (*Vid.* 2.4.2.)-. La cuestión del voseo, que no deja de interpelar a los intelectuales argentinos, y que preocupó a Murena desde muy temprano³⁶⁶, sería un síntoma más de esta incomunicabilidad esencial en tierras americanas. La inestabilidad entre el uso del “tú”,

³⁶³ MURENA, Héctor, “El demonio de Florencio Sánchez”, *La Nación*, 29 de noviembre, 1953, sec. 2ª, p. 1 y “La encrucijada de un dramaturgo”, *La Nación*, 13 de diciembre, 1953, sec. 2ª, p. 1.

³⁶⁴ MURENA, Héctor, *El juez*, Buenos Aires, Sudamericana, 1953. Fue llevada a escena por la compañía de Amelia Bence en el Primer festival de Mar del Plata y en Buenos Aires en 1957. En esta obra encontramos ideas presentes en los ensayos de Murena como el parricidio, el pecado, la culpa o el silencio –subrayado explícitamente mediante las acotaciones-. A pesar de que la dimensión trágica de la obra busca llevar los conceptos de Murena al extremo de la catarsis, el peso teórico resulta excesivo, afectando negativamente al diseño dramático y a la autonomía estética de la pieza.

³⁶⁵ La aparición de esta obra suscita una reacción contraria por parte de los autores de *Contorno* (*Vid.* 1.2.2.), que se posicionan decididamente contra aquél que había sido un guía intelectual para su incipiente generación. *Vid.* ALCALDE, Ramón, “Teoría y práctica de un teatro argentino”, *Buenos Aires Literaria*, n° 17, febrero de 1954, pp. 1-22. ROZITCHENER, León, “A propósito de *El juez* de H. A. Murena”, *Centro*, Buenos Aires, n° 8, 1954, pp. 16-30. SEBRELI, Juan José, “El juez”, *Centro*, Buenos Aires, n° 8, 1954, pp. 43-47. Este artículo será incluido por el autor en 1997 en un volumen donde incluye además una anotación actualizadora sobre su lectura, *Vid.* SEBRELI, Juan José, “El juez de H. A. Murena” en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, pp. 87-93.

³⁶⁶ Ya en “Los penúltimos días”, el diario público que el jovencísimo Murena llevaba en las páginas de *Sur* se encuentran prefiguradas estas ideas sobre el uso del “tú” y el “vos”: “cuando el ‘vos’ sea elevado a la esfera del ‘tú’ se obtendrá un estilo no falso”. MURENA, Héctor, “Los penúltimos días”, *Sur*, n° 176, 1948, p. 98. Ramón Alcalde en su aproximación “contornista” a la concepción teatral de Murena dedica varias páginas a criticar su tratamiento

y el “vos”, afecta a la segunda persona, aquella de la que depende cualquier acto comunicativo. Murena discurre sobre esta esquizofrenia lingüística en los siguientes términos:

Nos hallamos por un lado con la esfera del vos; por otro, con la del tú. La primera comprende las palabras con que cada día forjamos nuestra vida, los vocablos con que aprendimos a llamar a los seres queridos y a las cosas que nos conmovieron (...): lo que originariamente somos. El orbe del tú es aquél en que fuimos introducidos en la escuela, aquél en que leímos los libros que nos moldearon y nos elevaron, el que tiene nombres precisos (...) es una distante teoría: el ideal que secretamente queríamos ser³⁶⁷.

El escritor, situado en la encrucijada de este doble uso, se verá abocado a emplear “las formas teóricas del tú” portadoras de la herencia hispánica, la única identificable como tradición literaria. Para Murena uno de los mayores logros de Sánchez es la legitimación del “vos” mediante un empleo pleno, en oposición a lo que ocurría con la obra de otros escritores donde no pasaba de ser un tipismo rayano en lo vulgar. Esta apropiación del lenguaje “real” deberá según Murena ir aún más allá, dotando al “vos” de un alcance universal capaz de transmitir lo que hasta el momento había sido privativo del “tú”. De hecho, el propio Sánchez había hecho esta distinción en su propia obra, utilizando el “tú” en aquellas piezas donde quería un mayor alcance. Alcanzar lo universal desde el “vos” representará para Murena una de las metas de todo escritor argentino. Su obra de teatro, *El juez*, supone un esfuerzo en este sentido.

Murena define sin rodeos el drama al que se enfrenta Sánchez con su escritura: “Es trágico haber nacido dramaturgo y encontrarse en un mundo sin palabras”³⁶⁸. Como señala Leonor Saravia, el silencio es uno de los ejes metafóricos de *El pecado original de América*, silencio generado por la “imposesión” que

supone un no haber logrado construir una “imagen” de ese mundo, como gesto de intelección y dominio, que permita “poblar” el silencio emergente del nuevo ámbito vital y, sólo a partir de ese acto de posesión y conjuro, estar en condiciones de acceder al diálogo con él³⁶⁹.

del conflicto encarnado por “*el-hablar-de-vos*”. Para este autor la visión de Murena es tendenciosa e incompleta, ya que la distinción de uso entre el “vos” y el “tú” no es generalizable a la totalidad de la sociedad argentina por tratarse únicamente de una oposición entre la lengua hablada y escrita, oposición que está presente en todas las lenguas. En contraposición a la revisión reivindicativa del “vos” de Murena, Alcalde ve en la complejidad de la opcionalidad en el uso del lunfardo un signo más *real* de la situación lingüístico-cultural argentina. *Vid.* ALCALDE, Ramón, “Teoría y práctica de un teatro argentino”, *Buenos Aires Literaria*, n° 17, febrero de 1954, pp. 8-18.

³⁶⁷ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., pp. 132-133.

³⁶⁸ *Id.*, p. 137.

³⁶⁹ SARAVIA, Leonor, *La argentina en clave de metáfora*, Buenos Aires, Corregidor, 2000, p. 520.

Murena observa esta omnipresencia de lo silencioso por ejemplo en el propio proceso de escritura de Sánchez, del que se cuenta que sólo lograba escribir en ambientes ruidosos, rodeado de amigos, transgrediendo la exigencia silenciosa que suele asociarse a la actividad creadora:

¿Qué lo acechaba sin cesar en esta aldea de vida apacible, y para él fácil, que era en esa época Buenos Aires? Atendamos a la misión de esos amigos que lo acompañaban mientras escribía; debían hablar en voz alta, debían hacer ruido. Pero el ruido de las voces humanas, cuando no se atiende a lo que dicen, sólo tiene un objeto: ocultar el silencio, oponerle una barrera, mantenerlo alejado. Eso era lo que acosaba a Sánchez: el silencio³⁷⁰.

Pero ¿cuál sería el balance de esta pugna? Murena insiste en la ambigüedad del “éxito” de Florencio Sánchez. Éxito que va más allá de su reconocimiento por parte del público y de la crítica, y que se vincula de un modo subterráneo con la superación de su mayor obstáculo, el silencio, al traducirlo en materia de creación. Pero su victoria está ineludiblemente unida al fracaso en tanto que su obra es incapaz de trascender una primera fase de reconocimiento del conflicto, -como ocurría con el parricidio perpetrado por Poe-, y así llegar a ser precursor de una tradición teatral propia. En palabras de Leonor Saravia: “Sánchez habría mostrado en su desnudez a los personajes desde ‘su tensión con el silencio’, pero no habría alcanzado a generar ‘un estilo con el silencio’, el que según Murena exigía nuestro teatro –y el teatro americano- como ‘punto de arranque’”³⁷¹.

De forma coherente con su reflexión, Murena no elige para cerrar su ensayo una cita, o un testimonio “verbal” sobre su obra, sino la referencia a la silenciosa estatua del autor erigida en un barrio periférico de Buenos Aires. Su autor, el escultor Riganelli

desechando certeramente todas las contradicciones a que puede inducir lo más externo de su biografía, representó a este hablador con una figura transida por el silencio. (...) con la cabeza gacha, encorvada, como si levantara consigo la mudez y la melancolía que cubre al barrio entero, concentrada, mirando a su interior como esperando para ser la voz de todos (...) ³⁷².

La estatua, al igual que los retratos fotográficos de Arlt con los que Murena comenzaba

³⁷⁰ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p.127.

³⁷¹ SARAIVIA, Leonor, *La argentina en clave de metáfora*, op. cit., p. 521.

³⁷² MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 151. En un estudio monográfico sobre la figura de Florencio Sánchez, Jorge Cruz, amigo de Murena, abordará la cuestión de cómo la iconografía sobre este autor ha condicionado la crítica de su obra (*Vid.* “Retrato”, en *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966, pp. 18-20.

su ensayo sobre el genial narrador, hablan de un modo marginal pero elocuente de lo dicho entre líneas en su denodada creación.

La angustia con la que escritor encara su labor aparece en *El pecado original de América* íntimamente ligada a una soledad endémica, la de la realidad americana, inmersa en una dura pugna por decir, por llegar a ser dicha. A pesar de lo riesgoso de la empresa, el pesimismo no tendrá en estos escritos la última palabra. En este sentido y como esperanzador eco del pensamiento de Murena podríamos volver al texto de Blanchot con que abríamos este apartado:

El escritor, sumido en la angustia, presiente que el arte no es una transacción ruinosa. Buscando perderse (y perderse en tanto que escritor), ve cómo por ello mismo aumenta el crédito de la humanidad y, en consecuencia, el suyo propio, puesto que sigue siendo hombre³⁷³.

Desde su excepcionalidad trágica, la silueta intuida entre la vida y la obra de autores como Poe, Arlt, Quiroga, Martínez Estrada, Florencio Sánchez o el propio Murena ratifican un camino posible para pensarse desde el límite del fracaso, un límite donde el interrogante sobre qué significa ser americano se resuelve en una intuición viva sobre el destino de todo hombre.

³⁷³ BLANCHOT, Maurice, *Falsos pasos*, *op. cit.*, p. 12.

2.4. DERIVAS DE UNA NO-FUNDACIÓN EN *EL NOMBRE SECRETO*

2.4.1. EL QUE ESCRIBE SIN SALIR DEL HOTEL

El nombre secreto (1969)³⁷⁴ supone la vuelta de Murena a una temática específicamente americanista. Tras su personal exploración en la crisis de la modernidad llevada a cabo en obras como *Homo atomicus* (1961) y *Ensayos sobre subversión* (1963), este libro y en particular el texto que le da título³⁷⁵, retoma las tesis de sus primeros ensayos sobre la problemática americana, para repensarlas en torno a dos motivos centrales: la fundación, entendida como *falta* de una apropiación ritual de la tierra, y el viaje, asociado a una actitud culpable. La temática del viaje -fundamental en este libro- remite a su vez a una toma de posición respecto a la forma de conocimiento de lo americano y su consecuente plasmación en la escritura.

Desde sus primeros textos, América es para Murena aquello de lo que se escribe porque aún no se conoce, pero ¿puede escribirse sobre aquello que no se conoce? La pregunta que se anula en su obviedad, es suscitada reiteradamente por la irritación de aquellos que ante un ensayo que se dice americanista esperan, exigen, un conocimiento previo de la realidad tratada. ¿Cómo trazar el mapa de un territorio que no se ha visto? Una de las recriminaciones que constantemente se le hacían a Murena era su falta de contacto directo y experiencial con la realidad americana. En este sentido es significativo el testimonio de un corresponsal viajero de “Il Corriere de la Sera” de Milán, que tras entrevistarle escribió de él:

Personaje absurdo, casi fuera de nuestro tiempo, lunático y lunar, interesado en las ciencias esotéricas, dotado de memoria prodigiosa y de extraordinaria cultura, por señales para otros inadvertidas logra captar la realidad que lo circunda con extraordinaria exactitud. En los hoteles de los que no salió en México y Brasil, escribió sobre esos dos países las dos radiografías más paradójicas y exactas que yo conozca”. A lo cual respondió Murena: “Completamente falso. ¿Cómo no voy a salir de los hoteles? Pero estoy acostumbrado a las tergiversaciones...”³⁷⁶.

³⁷⁴ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969. En este libro, al igual que en *Ensayos sobre subversión*, se incluyen ensayos de volúmenes anteriores sin respetar el orden cronológico de los mismos. Los textos que no habían sido anteriormente incluidos en libro son: “El primado de lo cotidiano” (1963), “México, la sociología y el pobre de espíritu” (1965) y “El nombre secreto” (1967). Son estos dos últimos ensayos los que marcarán la tónica americanista del conjunto.

³⁷⁵ Este ensayo será incluido también en *La cárcel de la mente* (Vid. 4.2.2.), Recientemente ha sido publicado en una edición española junto a *Ensayos sobre subversión*, (Barcelona, Octaedro, 2002).

³⁷⁶ GÓMEZ, Fabio, “H. A. Murena o las alegrías del pesimismo”, *Zona Franca*, n° 51, 1967, p. 40.

Por su parte, Ramón Alcalde, integrante de *Contorno*, censuraba así lo que para él no era más que un tendencioso “des-conocimiento” de la realidad nacional:

¿En cuántas ciudades del interior ha vivido Murena? ¿Cuántas otras de América ha conocido para justificar una inducción tan categórica y completa? Y si no lo sabe por experiencia, ¿de qué otro modo lo puede saber? ¿Por revelación quizá?³⁷⁷.

Tanto la idealización del periodista italiano como la acérrima crítica formulada desde *Contorno* apelaban a una problemática presente en el ensayo argentino por aquellos años; aquella que estaría cuestionando la legitimidad de una mirada que se desvía del conocimiento objetivo, casi empírico de lo nacional (*Vid.* 2.2.5.). Se ponía en juego además otra tradición articulada en torno a “la visibilidad”: la equiparación entre conocimiento, visión y ser. En uno de los aforismos recogidos en su ensayo “Leer y escribir”, Martínez Estrada afirmaba haciendo un guiño a la distinción malleana entre una *Argentina visible* y otra *invisible*: “No se olvide que cierta vez yo escribí un libro sobre la Argentina que no había visto”³⁷⁸. Esta observación, al igual que la caracterización de Murena como “turista de interiores”, subrayan, más allá de la ironía, la paradoja de una mirada cuya excesiva agudeza radiográfica parecería estar impidiendo una visión “realista” de la propia realidad.

Al hilo de las mencionadas recriminaciones, Murena aprovechará el prólogo a la segunda edición de *El pecado original de América* (1965), para hacer una relectura de sus presupuestos iniciales después de los diversos viajes realizados por Europa y América durante los veinte años que separan ambas ediciones. Según sus palabras, la primera vez que cruza el Atlántico es para este autor una experiencia fundamental; como si se tratara de una ejecución inversa e individual del destierro histórico de América:

Una de las perplejidades de tipo agudo se me produjo con ocasión de mi primer viaje a Europa. Desde el momento mismo en que pise tierra europea me había asaltado el recuerdo de este libro ¿Qué sentido tenía?³⁷⁹.

La turbación que le produce este encuentro se debe a que Murena cree ver frustrada su percepción de la diferencia entre América y Europa, diferencia que era la base de su pensamiento y que había experimentado principalmente a partir de sus lecturas. Pero según este relato, cuando creía haber perdido toda la convicción en sus ideas, durante una visita a Florencia experimentará una especie de revelación:

³⁷⁷ ALCALDE, Ramón, “Teoría y práctica de un teatro argentino”, *op. cit.*, p. 7.

³⁷⁸ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Leer y escribir*, *op. cit.*, p. 65.

³⁷⁹ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, *op. cit.*, p. 9.

Una tarde sentado en la Plaza de la Signoria, aplastado por el espíritu del lugar, mi mundo cedió. Ante lo que estaba contemplando ¿Qué significaba esa diferencia que ya sonaba con tono ridículo? [...] fue de semejante nadir de donde salió la respuesta a esa perplejidad que sin duda yacía en mí desde antes del viaje³⁸⁰.

La respuesta no pondrá de manifiesto más que la igualdad de lo americano y lo europeo, implicando paradójicamente una distancia: “Porque aunque lo que los americanos buscábamos fuera igual que lo que ya habían logrado otros, debíamos buscarlo a través de la diferencia. Sólo separándonos de los demás llegaríamos adonde los demás estaban”³⁸¹.

El segundo viaje al que alude Murena en su prólogo es un recorrido realizado por varios países de Sudamérica. Con estos viajes buscaba una respuesta a otra de las observaciones suscitadas por su primera obra, ya que ésta, a pesar de aludir genéricamente desde el título a América como totalidad, parecía responder exclusivamente a la realidad argentina, lo que relativizaba el alcance de su teoría por tratarse de un caso especial de europeización. Aunque conocer la gran mayoría de los países americanos lleva a Murena a percibir las características diferenciales de cada uno de ellos, esta especificidad no variará su primera reflexión global sobre América, ya que las diferencias observadas en sus viajes son únicamente de naturaleza social, y la intención de su primer libro era claramente otra: “buscaba apuntar a las razones metafísicas que yacen tras de la superficie social y que determinan a ésta”³⁸². Si su objetivo no radica en la visibilidad de los acontecimientos sociales, tampoco su modo de interpretación, sus “instrumentos metodológicos”, podrán equipararse a los de la sociología. Como vimos, la pugna de Murena contra las ciencias humanísticas de cuño cientifista se irán recrudeciendo en los años 60 (*Vid.* 2.2.4.). En otro de los ensayos recogido en *El nombre secreto*, “México, la sociología y el pobre de espíritu”, Murena empleará el contraste entre dos hipotéticos viajeros a la ciudad de México que se enfrentan a su complejidad desde perspectivas muy distintas, para incidir en esta crítica: uno es el sociólogo, “observador ultramoderno”, munido de conceptos científicos, con una fe ciega en las estadísticas; el otro, su primo, “muy distinto del brillante hombre de ciencia, hasta tal punto que en cierta forma se lo tiene por pobre de espíritu, capaz de todas las fantasías”³⁸³. Este segundo visitante -con el que se identificaría el propio Murena-, “el fantaseador”, se acerca a la realidad de México haciendo una lectura transhistórica³⁸⁴ capaz

³⁸⁰ *Id.*, p. 10.

³⁸¹ *Id.*, p. 11.

³⁸² *Id.*, p. 14.

³⁸³ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, *op. cit.*, p. 133.

³⁸⁴ Un ejemplo de este tipo de lectura es la que nos ofrece “el pobre de espíritu” ante los frescos de Rivera: “las

de atravesar las contradicciones ante las que sucumbían los métodos objetivos y cuantificadores del sociólogo.

El encuentro directo con la realidad no posibilita el reconocimiento del mapa o de la huella del mapa que Murena intenta recorrer en su escritura. Él mismo, tras valorar la repercusión de su visita a Europa y América en el prólogo a la segunda edición de *El pecado original de América* termina por concluir: “Así los viajes me sirvieron para confirmar en cierta medida mi antigua sospecha respecto a la inutilidad de los viajes”³⁸⁵. Bajo la rúbrica de la “inutilidad de viajar”, Martínez Estrada, que escribe en sus viajes y de sus viajes³⁸⁶, hace suya una conocida frase de Montaigne: “Cuando se viaja lo mejor es estar en casa”, frase actualizada inversamente por ese gran no-viajero que es Lezama Lima cuando afirma que el viaje más apasionante es el realizado por el pasillo de su propia casa. El autor de *Radiografía de la pampa* en su valiosa evocación biográfica del padre del ensayismo, prisionero y huésped en su casa-torre, insistía así en su actitud de viajero potencial:

Constantemente está [Montaigne] en el estado de ánimo de quien se apresta para zarpar, para abandonar la playa [...] pero estaba anclado. Esa manera de anclar es la más propicia para los viajes más aventurados y fantásticos. Sólo en la rada el navegante realiza sus periplos a tierras fabulosas. Lanzado a la mar todo viaje se malogra o se convierte en negación de sí mismo³⁸⁷.

El viaje estático de la creación adquiere un especial sentido en la escritura introspectiva del ensayo, escritura del merodeo que regresa siempre al núcleo de la propia subjetividad. En

pinturas murales que ornán el palacio de la Revolución Institucional son elocuentes. (...) ¿Qué es lo más importante en tales pinturas? Los caballos sin duda. Pero ¿dónde ha visto el observador esos caballos antes? En Paolo Uccello. (...) Caballos del siglo XV, renacentistas: son los caballos de Hernán Cortés. El alma del pintor de la revolución declara que lo más hondamente clavado en ella son esos caballos que tanto impresionaron a los aztecas cuando los vieron por primera vez (...) Pero los caballos simbolizan el espíritu, la religiosidad militante de los occidentales. La revolución se apoya en una célula de espacio sagrado escondida en la ciudad negadora del espacio (...) es una revolución contra el espíritu occidental”. *Id.*, p. 135.

³⁸⁵ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, op. cit., p. 14.

³⁸⁶ *Vid.* MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Panorama de los Estados Unidos*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1985. Dentro de este libro recopilado y prologado por Joaquín Roy, se incluye el “Diario de viaje” que realizó a partir de su visita por gran parte del continente americano en 1942.

³⁸⁷ MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, p. 30. En la misma línea de estas observaciones, Martínez Estrada comenta así un artículo sobre Argentina de otro gran ensayista: “Ortega nos promete volver a meditar en una posible ‘Meditación de los guarangos’. Para eso creo que no será indispensable que el filósofo salga de Madrid, como que para meditar no es indispensable salir de casa”. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, “El guarismo de Ortega y Gasset” en *Leer y escribir*, op. cit., p. 96.

su “Elogio al ensayo”, Horacio González hace referencia precisamente a esta condición del género:

Desde luego, ese “autismo” incomoda a los espíritus que juzgan que el conocimiento es un “lanzarse al exterior”. Es precisamente en el ensayo donde lo que predomina es la actitud de volcarse hacia adentro: no escribir sobre ningún problema, si ese escribir no se constituye también en problema. Volcarse hacia adentro. Ocurre que el ensayismo es una pócima que une conocimiento y escritura, en la línea que recoge aquel aullido clásico, el conócete a ti mismo³⁸⁸.

El estribillo que constituye la inutilidad del viajar y el consejo de que para hacerlo es mejor quedarse en casa, conspirará también en la forma de la escritura de Murena: el recorrido planteado en sus ensayos más que un desplazamiento geográfico es un descendimiento, un viaje vertical e interiorizado que tiene como origen y como punto de llegada el enigma de la tierra natal.

2.4.2. DE UN NOMBRE QUE NO SE ENTIERRA

En *El nombre secreto* (1969), la sospecha sobre la inutilidad de los viajes se constituirá en la certeza de la *culpabilidad de viajar*. Para trazar la genealogía de esta *culpa* Murena alude a fuentes de diferentes tradiciones. Recuerda cómo el Talmud: “autoriza al creyente a abandonar un poblado y marcharse a otro sólo cuando la mala fortuna abusa de él en el primero”³⁸⁹. Y se refiere a una parábola de Lao Tse “El poblado más cercano”, citada por Walter Benjamin en un conocido ensayo sobre Kafka³⁹⁰, ensayo a su vez antologado y traducido por Murena y que en síntesis dice así: “Los poblados vecinos pueden encontrarse al alcance de la mirada, puede incluso oírse a lo lejos el gritar de sus gallos y sus perros, no obstante los hombres deberían morir sin haber viajado nunca lejos”³⁹¹. Murena hace también referencia a cómo en las obras fundamentales de la literatura universal de viajes (*Odisea*, *Eneida*, *Divina Comedia*, *Libro del Viaje nocturno de Mahoma*,...) la

³⁸⁸ GONZÁLEZ, Horacio, “Elogio del ensayo”, en “Dossier: Últimas funciones del ensayo”, *Babel*, n° 18, 1990, p. 29.

³⁸⁹ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila, 1969, p. 10.

³⁹⁰ Vid. BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, p. 65. Esta selección y traducción de ensayos del autor alemán es la primera relevante en castellano. Sobre la trascendencia de Murena como traductor de autores de la escuela de Frankfurt Vid. 3.1. (En la versión editada en España: BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1999, pp. 148-149).

³⁹¹ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, op. cit., p. 10.

salida de la propia tierra sólo está justificada por una necesidad irrecusable, aquélla que constituye la base del viaje como rito iniciático: “Todo viaje es la riesgosa repetición de la primordial expulsión del Paraíso por un abuso del juicio”³⁹². Y será precisamente este quebrantamiento de carácter espiritual del vínculo con el lugar originario donde radique para Murena la culpa de una empresa desmesurada como la Conquista: “El fundador postcolombino es el hombre para quien la culpabilidad de viajar ha desaparecido: poseído por la razón encuentra el viajar razonable”³⁹³. El castigo por la violación del límite marino, ámbito imprevisible e impropio de lo humano, está presente, como recuerda Blumenberg, en la metaforización de la navegación desde los tiempos clásicos. El autor alemán comentando la visión de Hesiodo en *Los trabajos y los días* nos habla de una desbordada pulsión económica:

¿Qué motivo puede haber impulsado el paso de la tierra al mar, sino el hastío por ese escaso abastecimiento mediante la naturaleza y el tedio por el trabajo del campo; la ávida visión de ganancias al alcance de la mano, de más de lo racionalmente necesario (...) la visión de la opulencia y el lujo? Que aquí, en el límite de mar y tierra firme, no tuvo lugar la caída en pecado sino el paso al error de la inmoderación y la desmesura, es de una evidencia que crea topoi duraderos³⁹⁴.

Blumenberg señala además que en Hesiodo encontramos por primera vez la asociación crítica entre agua y dinero, dos elementos caracterizados por la liquidez³⁹⁵. En esa misma línea metafórica, Murena advierte que nombres como el de “Río de la Plata” o “Argentina” estarían evidenciando una clara actitud ante la conquista:

Plata, argentum: hablan de riqueza. No de la riqueza que mediante el trabajo y afincamiento puede cosecharse en una tierra fértil, sino de la que se arranca en un abrir y cerrar de ojos, de la que no exige más que descubrirla y huir con ella³⁹⁶.

Dicha mentalidad contra-fundacional lleva a adoptar para los asentamientos en el nuevo continente la forma precaria y lucrativa del “Campamento”: “El Campamento nunca es hecho para durar y por consiguiente excluye la idea misma de Historia (...)”³⁹⁷; “Pues no se venía a

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Id.*, p. 13.

³⁹⁴ BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995, p. 15.

³⁹⁵ *Id.*, p. 16.

³⁹⁶ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, *op. cit.*, p. 15.

³⁹⁷ *Id.*, p. 19.

América a quedarse: se venía a hacer fortuna y regresar. *En realidad los fundadores no vinieron a fundar ciudades, porque no pensaban habitarlas*³⁹⁸.

Este origen de los núcleos civilizadores en América, se aleja mucho de la verdadera fundación de una ciudad tal como era concebida en la antigüedad. Murena se refiere a lo apuntado por Rykwert en su conocido estudio sobre civilizaciones antiguas, *La idea de ciudad*, sobre la importancia de los antiquísimos ritos de fundación que se repiten en las culturas de Europa, China, India, América y África³⁹⁹. El ensayista argentino apela en particular al rito de imposición de los tres nombres de la ciudad: uno de uso profano, otro de uso religioso, y el tercero, un nombre impronunciable, el nombre secreto. Sobre el que nos dice Murena que “No es un valor de uso: es del todo ‘inútil’ porque es la suprema ‘utilidad’. Es así lo más fuerte y lo más vulnerable: por ambas causas debe permanecer secreto”⁴⁰⁰. Las ciudades postcolombinas regidas por fines meramente utilitarios carecerán de este *nombre secreto*, y por tanto del fundamento desinteresado que posibilita la idea misma de comunidad.

La vinculación entre identidad y tierra a través de la denominación, nos habla de la insistente preocupación de Murena por el lenguaje, una preocupación que desarrollará en relación con el pensamiento de autores como Walter Benjamin, remontándose a concepciones que, atravesando el romanticismo, llegan hasta Vico y sus iluminadoras intuiciones sobre la extraña y fecunda relación entre lengua y comunidad nacional. Según esta concepción, el nombre, en oposición a la definición, conserva el sentido de un intuitivo contacto con las cosas. Recuerda Blumenberg:

Aquél que puede llamar a las cosas por su nombre no tiene necesidad de poseerlas conceptualmente. Por eso la fuerza del nombre ha seguido siendo mayor en la magia que en toda especie de conceptualización. La tiranía de los nombres se basa en el hecho de que han conservado un perfume de magia: prometen el contacto con lo concebido⁴⁰¹.

El nombre secreto en su condición de impronunciable estaría destinado al cumplimiento de esa promesa, es el nombre del decir inconsumible de la creación.

³⁹⁸ *Id.*, p. 16.

³⁹⁹ Sobre la imposición del nombre en el rito de fundación de la ciudad *Vid.* RYKWERT, Joseph, *La idea de ciudad*, Madrid, Hermann Blume, 1985, pp. 54-55. Este autor se refiere a la forma de asentamiento en Latinoamérica en los siguientes términos: “Los conquistadores españoles injertaron una tradición derivada aunque no inmediatamente, del pasado romano-etrusco en un poderoso sistema al parecer absolutamente independiente, de prácticas y creencias, en el que jugaba un importantísimo papel la planificación orientada y ortogonal”. *Id.*, p. 253.

⁴⁰⁰ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰¹ BLUMENBERG, Hans, *La inquietud que atraviesa el río*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 75.

2.4.3. LA CULPABILIDAD DE VIAJAR

El fin lucrativo con el que el hombre renacentista emprende la conquista, terminará revirtiéndose en un delirio colectivo, un mal endémico referido por Murena como la “Fiebre del oro”. Esta voracidad originaria se traducirá en una recurrencia de sucesos político-sociales que marcan el devenir de la historia americana, llegando a identificarse con esta:

Fiebre del oro no es sólo la cruda rapiña del aventurero inicial y de sus infinitos sucesores hasta llegar al comerciante o industrial contemporáneos (...). Fiebre del Oro es también la terrible anarquía que casi a partir de 1810 estalla en estas tierras debido a que Buenos Aires (...) se resiste a compartir con las provincias el rédito que brinda la aduana⁴⁰².

La “Fiebre del oro” tendrá su contrapartida en lo que Murena designa como la “Prehistoria”, resurgimiento cíclico de un orden que aspira a doblegar el impulso febrilmente extractivo de la Conquista –la historia–, mediante una brutal vuelta al origen. El origen se identificará con una tierra sin atributos, plasmándose en el plano político en los diversos regímenes autoritarios. Cristófalo sintetiza así la visión de Murena en este punto:

El origen retorna siempre y convoca (...) ese magnus latrocinium, que busca reestablecer la pureza del origen, regresa en Rosas, en la oligarquía, en Uriburu, en Perón, en 1955, en Onganía, y se proyecta con toda evidencia, en el terrorismo de Estado del “Proceso”; pero el campamento vive también una vida utópica que vive en las ensoñaciones del progresismo liberal⁴⁰³.

La abundante referencia a episodios y personajes concretos de la historia argentina en “El nombre secreto” marcará una clara diferencia en relación a los ensayos de *El pecado original de América*. Aquí el pensamiento intuitivo y abstracto parece circular entre los hitos crudamente reales, dotando a la escritura de una textura mixta reveladora de un cambio en la perspectiva del autor⁴⁰⁴. El fundamento metafísico del pensamiento de Murena sigue sosteniendo su discurso, pero el trayecto propuesto por estos nuevos ensayos ahondará en las causas del caos

⁴⁰² *Id.*, p. 18.

⁴⁰³ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁴⁰⁴ De hecho, al publicar este ensayo en la *Revista de Occidente* (nº 61, abril de 1968, pp. 1-27) Murena incluirá una serie de notas a pie dando noticia de los personajes y sucesos de la historia de Sudamérica a los que se refiere. Además de esta abundante inclusión de datos históricos concretos, llama la atención cómo Murena en este ensayo va construyendo su discurso a partir de una conceptualización propia, mediante denominaciones genéricas como “El Campamento”, “La fiebre del oro”, “La Prehistoria”, “*Mundus*”, “Quimera”, conceptos que irán matizándose y poniéndose en relación a lo largo del texto, conformando un red ideotópica autónoma.

americano, un caos que parece abocado a la recurrencia del más brutal exterminio. María Rosa Lojo, comentará este viraje en la mirada del ensayista argentino en estos textos, refiriéndose en concreto a la cuestión del mestizaje:

La primera postura mureniana con respecto a la no significación de lo indígena (identificado ya con la nada, con la “materia cruda” o con culturas que el europeo transterrado no puede asimilar) se matiza por lo demás en obras posteriores. (...) Hay en realidad un mestizaje, que puede no ser de orden racial, pero que resulta siempre de orden mental, espiritual (...). Si la primera culpa del americano es el viaje, el desplazamiento criminal que ha fundado un Origen espurio, a ella se le agrega otra que en el esquema judeocristiano sucede a la primera expulsión del Paraíso: es el delito de Caín. Por primera vez, en *El nombre secreto*, habla Murena del genocidio perpetrado en los pueblos indígenas⁴⁰⁵.

El delito de Caín, la violencia contra el hermano, constituye una nueva vertiente mítico-histórica en *El nombre secreto*, que tiene como referente otros relatos que hablan de un enfrentamiento fratricida originario. Pero Murena no deja de señalar la insólita dimensión que esta violencia alcanza en el continente americano:

(...) Considérese la actitud de conquistadores y colonizadores y sus descendientes respecto a los indígenas locales en Argentina y Norteamérica, por ejemplo. En ambas regiones los emigrados europeos llevaron contra los nativos guerras punitivas que ningún “bárbaro” general antiguo se hubiese atrevido a desencadenar contra un pueblo al que desease conquistar, del cual buscaba sujeción con el menor número de pérdidas posibles, salvo en los que mediase una específica razón de venganza⁴⁰⁶.

El principio irracional de este exterminio constatable y cuantificable en un plano histórico exigirá una respuesta que indaga en un sustrato relacionado con los fundamentos de un sentido comunitario. Para ello apela el ensayista a la idea de una fundación incumplida en aquella trama que une lo real con lo simbólico: el vínculo del rito. Carente de una efectividad “realista” para el hombre moderno, la falta de una apropiación ritual de la tierra dotará paradójicamente de un sentido ficticio al concreto devenir de los sucesos históricos. Murena sintetiza dicha paradoja en la oposición entre *mundus* y Quimera. El *mundus* es un momento del rito tradicional, consistente en un vasto pozo cavado en la tierra y posteriormente cubierto. Esta cámara subterránea por su carácter abovedado reproducía lo celeste en el interior de la tierra y purificaba de la culpa de haber abandonado el lugar de origen, constituyendo, como recuerda Murena, “el vientre, el locus genitales maternal, la *matrix* de la que depende la existencia misma de la ciudad”⁴⁰⁷. El ensayista

⁴⁰⁵ LOJO, María Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina. Siglo XIX*, op. cit., p. 31

⁴⁰⁶ MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, op. cit., p. 15.

⁴⁰⁷ *Id.* p. 22.

argentino conecta este rito con la noción budista del Hara, el vientre, el centro del hombre, que al reproducir el cosmos en su interior le uniría a la totalidad. Ambas nociones advierten de la necesidad de un núcleo subterráneo, oculto -como también ocurría con el nombre secreto-, que brinda el anclaje necesario de la ciudad y el individuo, actuando como polo irradiador de sentido. En América, ajena a la importancia de estos principios, las ciudades, “trazadas en forma de damero, en las que cada punto es cualitativamente igual a los demás, denotan una quimera de la razón”⁴⁰⁸. La idea de “Quimera” –subrayada por Murena mediante el uso de la mayúscula- encarna la cara perversa de esta utopía igualadora. Sin la idea de un centro “profundo” que lo vincule a través de sí mismo a la tierra, el hombre en América se ve abocado a una forma de vida inauténtica:

Así se aprende el juego de simular profundidad con lo trivial, así se aprende a convertir lo que era fantaseo sobre la patria ultramarina en compensatorias quimeras sobre uno mismo en tierra americana, así se aprende a culpar y odiar la realidad por el propio fracaso, así se aprende un estilo de vida fantasmalizado, vida de segundo grado, cuyos momentos más intensos están dados por el relampaguear del resentimiento⁴⁰⁹.

Esta superficialidad que imposibilita un sentido real de comunidad lleva a actualizar el mito cainita –encarnado por la terrible ficción de su novela *Caína muerta*- mediante los sucesos fraticidas de una historia insistentemente marcada por la violencia. La mirada “trans-histórica” de Murena –que podría ser tachada de tradicionalista o regresiva- parecería responder desde su constante desvío metafórico a lo planteado por René Girard en su estudio *La violencia y lo sagrado*, al valorar la pertinencia de seguir considerando los primitivos ritos de fundación desde una perspectiva actual:

El hecho de que el proceso fundador desempeñe en la vida primitiva un papel de primer plano, mientras que aparentemente aparece borrado en la nuestra, cambia una gran cantidad de cosas en nuestra vida y en nuestro conocimiento, pero absolutamente nada en el desconocimiento fundamental que sigue gobernándonos y protegiéndonos de nuestra propia violencia, y de la conciencia de esta violencia. Es lo primitivo perpetuado lo que nos lleva a calificar de fantasías todo lo que pudiera iluminarnos si lo miráramos más de cerca; es lo primitivo perpetuado lo que nos impide reconocer que lo falso, incluso en el plano religioso, es una cosa muy diferente a un error grosero, y eso es lo que impide a los hombres matarse entre sí⁴¹⁰.

Pensar la ciudad desde su fundación, es en el caso de Murena, un gesto anacrónico –en el

⁴⁰⁸ *Id.* p. 23.

⁴⁰⁹ *Id.* p. 24.

⁴¹⁰ GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 243.

sentido de *estar contra el tiempo*-, pero no por ello desvinculado de la contemporaneidad. De hecho, la anomalía fundadora de América es para este autor un síntoma de una crisis generalizada de occidente que se agudiza desde la modernidad⁴¹¹. Por ello y de modo paralelo a sus preguntas sobre el origen americano, Murena despliega en “El nombre secreto” una reflexión sobre el sentido del viaje contemporáneo, un viaje asociado indefectiblemente a la velocidad. Esta exaltación viajera del hombre actual⁴¹² –ya sea por negocios o placer- que se ha visto favorecida por el desarrollo de las tecnologías, supone paradójicamente una tendencia a la negación del viaje: “La tecnología tiende –con la misma aceleración de la velocidad- a eliminar virtualmente los viajes a partir del instante en que anule el espacio y convierta a la tierra en un punto”⁴¹³. Murena parecería adelantar aquí el pensamiento de autores más recientes, como es el caso de Paul Virilio, quien reflexionando sobre la velocidad como parámetro insoslayable para pensar la contemporaneidad afirma:

Las técnicas racionales no han dejado de apartarnos de aquello que tomamos por el advenimiento de un mundo objetivo: el viaje repetido, el transporte acelerado de personas, signos o cosas, reproducen agravados los efectos de la picrolesia, porque provocan la sustracción del sujeto, repetida a la perpetuidad, de su contexto espacial y temporal⁴¹⁴.

En un ensayo de su libro *Homo atomicus*, Murena ya había mostrado su estupor ante la metáfora encarnada por el hecho de que el primer viaje al espacio fuera tripulado por un animal: “El hecho desnudo era (...) que un perro había estado observándonos desde la vastedad sideral. (...) Para poder iniciar la aventura sobrehumana de salir fuera de la tierra el hombre había necesitado apelar a lo subhumano”⁴¹⁵.

⁴¹¹ “Ese hombre que ha perdido el contacto, sin tacto para muchas cosas que antes percibía, trueca la reflexión espiritual por la acción: vuelca el intelecto hacia la superación práctica de los obstáculos externos, arrancándolo de su tarea interna de construcción del hombre. Es el espíritu de Occidente que se exacerba hasta hoy, convertido en espíritu mundial”. MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, op. cit., p. 14.

⁴¹² En esta misma línea Martínez Estrada en *La cabeza de Goliat* comentaba una movilidad que puede verse como la versión doméstica, en miniatura, de la obsesiva manía de viaje del hombre moderno: “Lo que es renovarse para la psique del individuo viene a ser, más o menos, mudarse de casa en el lenguaje de las grandes ciudades”. MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *La cabeza de Goliat*, Barcelona, Editorial Sol 90, 2001, p. 256. Los dos vehículos que simbolizan el cambio de vida son la ambulancia y el camión de las mudanzas. La salida en los *week-ends* es otra expresión de esta pulsión que incluso llega a instaurarse en el interior de las casas: “Hay también otra variedad minúscula y como reducida y artificial [...] de ese afán de fuga, de esa neurosis del vagabundo sin coraje que es el cambio de departamento dentro del mismo edificio, o de la ubicación de los muebles dentro de un mismo departamento”, *Id.*, p. 257.

⁴¹³ *Id.*, p. 13

⁴¹⁴ VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 116.

⁴¹⁵ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, Buenos Aires, Sur, 1961, pp. 15-16.

Ante la mirada titánica de la tecnología, eco de aquella cegada por la codicia del antiguo conquistador, Murena esgrimirá la necesidad de una visión metafórica e introspectiva. Los diversos rodeos, tanteos e insistencias que conforman el viaje ensayístico de este autor a lo largo de su trayectoria le llevarán, atravesando el espacio en fuga de la ciudad en *La cárcel de la mente*⁴¹⁶ a su último libro de ensayos *La metáfora y lo sagrado*, donde llega a afirmar: “la única forma legítima de conocimiento es aquella similar a la de los ciegos: por el tacto”⁴¹⁷. Aunque en este momento la temática americana ya no está presente en sus textos, podría tomarse esa frase como rúbrica al denodado esfuerzo que supone el pensamiento americanista de Murena. Un pensamiento que supo mantenerse fiel a la incertidumbre y que, sin evitar el fracaso, pugnó por hacer prevalecer sus intuiciones sobre lo difícilmente pronunciabile: ese nombre secreto que es *América*.

⁴¹⁶ Murena abre su ensayo “Visiones de Babel”, con una descripción en clave apocalíptica de los desplazamientos masivos en la ciudad (*Vid.* 4.2.3.): “Cuando cae la noche en cada ciudad estalla el fin del mundo, el apocalipsis, del que los hombres dan testimonio con su fuga espantada y catastrófica”. MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 258.

⁴¹⁷ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, *op. cit.*, p. 16.

3. LA ESCRITURA ENSAYÍSTICA EN EL TIEMPO DE LO FRAGMENTADO: ¿CÓMO SEGUIR PENSANDO?

3. LA ESCRITURA ENSAYÍSTICA EN EL TIEMPO DE LO FRAGMENTADO: ¿CÓMO SEGUIR PENSANDO?

3.1. CONFINES DE LA MODERNIDAD EN LA OBRA DE HÉCTOR A. MURENA

3.1.1. HACIA UNA EXTERIORIDAD DE LO FILOSÓFICO

En 1967 se publica en Buenos Aires la primera traducción de Walter Benjamin al castellano; se trata de una selección de siete ensayos, -entre los que se encuentran algunos de los más destacados del autor¹-, publicada bajo el título *Ensayos escogidos* en la colección “Estudios alemanes” de la editorial Sur². El responsable es H. A. Murena, por entonces uno de los directores de dicha colección, para la que también traduciría *Dialéctica del Iluminismo* (1969) de Max Horkheimer y Theodor Adorno. Esta constatación, que nos habla sin duda de un hito en la recepción de Benjamin y del pensamiento alemán de entreguerras en el ámbito hispánico, constituye a su vez un dato revelador para la lectura de cierta línea del ensayo de Murena. Pero antes de ahondar en las implicaciones interpretativas derivadas de esta pionera operación editorial, debemos advertir del peligro de una consideración parcial e incluso instrumental de la misma. En este sentido resulta elocuente la siguiente observación de Ariel Schettini: “Cuando se lo quiere reivindicar [a Murena], se lo hace más por su tarea como traductor que como ensayista”³.

¹ Los ensayos antologados por Murena en este volumen son: “Sobre algunos temas en Baudelaire”, “Tesis de filosofía de la historia”, “Franz Kafka”, “La tarea del traductor”, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, “Sobre la facultad mimética”, “Para la crítica de la violencia” y “Destino y carácter”. Según palabras del propio Murena esta selección trata de incluir ensayos representativos de las diversas materias que preocuparon al autor alemán. A pesar de su diversidad, y de tratarse efectivamente de algunos de los textos más emblemáticos del autor, en su selección Murena deja ver cuáles serán las líneas temáticas –fundamentalmente las referidas al lenguaje y la historia- del pensamiento de Benjamin con las que dialogará más intensamente desde su propia obra ensayística.

² La colección “Estudios alemanes” publicó muy tempranamente obras fundamentales del pensamiento alemán contemporáneo como *Teoría y praxis* de Habermas (1966); *Filosofía de la nueva música* de T. Adorno (1969); *Crítica de la razón instrumental* de M. Horkheimer (1969) –traducida por Murena en colaboración con Vogelmann- y *Cultura y sociedad* de H. Marcuse (1970). Sus directores fueron además de H. A. Murena, Victoria Ocampo, Helmunt Arntz, Hans Bayer, Ernesto Garzón Valdés y Rafael Gutiérrez Girardot.

³ SCHETTINI, Ariel, “El hombre que está solo y espera”, *Página 12*, 19 de enero de 2003, p. 8.

Incitando a la sospecha, este crítico recoge una opinión generalizada que parece colapsar, cuando no eclipsar totalmente la amplia labor intelectual y creadora de Murena a instancias del prestigio cultural de un pensamiento ampliamente reconocido como el de Benjamin. Para cuestionar dicha percepción, podríamos partir precisamente de la oposición presente en la afirmación de Schettini, aquella que establece una clara distinción entre la faceta de ensayista y traductor; ya que quizás sea justamente en el territorio donde convergen y dialogan dichas vertientes, donde se encuentre uno de los fundamentales aportes de la línea de pensamiento desarrollada por el ensayista argentino en los años sesenta, a la que dedicaremos esta parte de nuestro trabajo.

Con la publicación a principios de la década de dos obras: *Homo atomicus*, (1961) y *Ensayos sobre subversión* (1962), Murena operaba un marcado desplazamiento en la temática de su ensayo: centrado hasta ese momento en cuestiones relacionadas con la identidad americana, pasará a abordar en estos libros problemas inherentes a las transformaciones de la sociedad contemporánea; y lo hará desde una mirada que confluía en su crítica a la modernidad con la de autores europeos integrantes de una veta todavía marginal, como eran, entre otros, los autores de la Escuela de Frankfurt. Dicha “confluencia” debe ser entendida en toda su complejidad, ya que, atañendo al concepto mismo de traducción, supondrá una profundización en el lugar mismo desde el que es posible interpretar lo contemporáneo. En este sentido es interesante observar una continuidad con respecto a su anterior pensamiento americanista. Si en libros como *El pecado original de América*, se problematizaba el lugar de origen y la concepción de la propia identidad como algo dado, en este segundo momento el interrogante se desplaza de la coordenada espacial a una coordenada temporal más amplia, en la que el ensayista observa la necesidad de hacer interactuar sus interrogantes como americano con aquellos que debe afrontar en una época estigmatizada por la crisis de la modernidad. Lo temporal se instaure así como trasfondo insoslayable para un pensamiento que se dirige a los fundamentos mismos de lo humano desde la particularidad de un sujeto marcado por su inestable condición histórica⁴.

En *El diálogo inconcluso* Blanchot reflexionaba sobre el especial carácter del cuestionamiento sobre el tiempo en los siguientes términos: “Nos interrogamos sobre nuestro tiempo. Esta interrogación tiene sus propias características. Es apremiante, ni por un instante podemos dejar de interrogar. Es total, dado que en todo sólo intenta aclarar la pregunta de todo. Se inscribe

⁴ Murena, al repasar su trayectoria ensayística a principios de la década de los setenta en *La cárcel de la mente*, hará explícita esta transición entre la temática americanista y la consideración más global de la crisis, puntualizando sobre la especial consustancialidad de ambas problemáticas: “Para un americano su experiencia americana habría de resultarle valiosa en esta instancia, pues el fenómeno que debía considerar y asimilar era en cierto modo justamente el de la ‘sudamericanización’ de Occidente y del mundo”. MURENA, Héctor, “Excursus III”, *La cárcel de la mente*, Buenos Aires, Emecé, 1971, p. 63.

sobre nuestro tiempo que la inscribe. Por último nos interrogamos al interrogar a este tiempo”⁵. En esta pregunta continua, a la vez exterior e interior a su objeto, se tensa uno de los rasgos propios de la escritura ensayística, en palabras de Javier de la Higuera: “La contemporaneidad es uno de los rasgos típicamente atribuidos al ensayo, pero habría que decir que no sólo en el sentido de que el ensayo sea reflexión sobre el presente, sino de que se sabe palabra situada en un momento finito, palabra de la finitud y de la relatividad”⁶.

Este trato de urgencia con el “ahora” se vincula en gran medida con el hecho de que el ensayo coincida en su génesis con el inicio de la modernidad y con los consiguientes procesos de secularización y segmentación de los ámbitos del saber. Dicha idea de modernidad parece llevar implícita la consecución de su propia crisis, que será vivida como quiebre progresivo de los relatos sustentadores hasta ese límite caracterizado como postmodernidad. En ese momento especialmente crítico de transición entre dos formas de pensarse, se agudiza la necesidad de un diálogo con el sentido de “lo presente”: un tiempo desnaturalizado por las exigencias de un futuro absoluto —el progreso como imperativo heredado de la ilustración—, y por la invertebración con un pasado que, desde lo post-histórico, debe ser leído de otro modo. Precisamente a este conflicto de tiempos, al que aboca el fin de la modernidad intuida como un tragedia aún por cumplirse, estarán dedicados algunos de los más intensos ensayos escritos por Murena en la década de los sesenta⁷. Resulta ilustrativo en este sentido un artículo publicado por el autor en *La Nación* en 1961 con el título “La epifanía de lo desconocido”, donde leemos: “Filosofías de la crisis y sumersión en el instante: ambos síntomas presentes hasta la saciedad en nuestro tiempo, corroboran que nos ha sido dado ser testigos de una de las excepcionales épocas de epifanía del futuro en bruto”⁸. El ensayista, intérprete de una temporalidad en descomposición, esgrimirá contra el ineludible pesimismo un posicionamiento de resistencia, formulado por Murena —en resonancia con el pensamiento de Benjamin o Adorno— bajo el imperativo del “anacronismo”, en el sentido de un “estar contra el tiempo” reivindicador de una comprometida distancia con el presente, aspecto fundamental sobre el que volveremos en los siguientes capítulos.

En este diagnosticar la crisis de la modernidad, Murena será sin duda una de las voces más precoces en el ámbito hispánico; ya en sus primeros ensayos de temática americanista

⁵ BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 43.

⁶ HIGUERA, Javier de la, “El lugar del ensayo”, en GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, pp. 34-35.

⁷ *Vid.* “La irrupción del futuro” en MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, Buenos Aires, Sur, 1961, pp. 202-271 y “El primado de lo cotidiano” en MURENA, Héctor, en *El nombre secreto*, Caracas, Monte Ávila, 1969, pp. 59-78.

⁸ MURENA, Héctor, “La epifanía de lo desconocido”, *La Nación*, 21 de mayo de 1961.

era manifiesta una mirada consciente de este proceso, de un modo similar a lo que ocurría con los escritos de Octavio Paz, anticipación sobre la que afirma Blas Matamoro: “Hoy, con la boga de la posmodernidad, ello es un tópico, pero muy por el contrario, en las décadas del cincuenta y del sesenta, pocos eran los que advertían que, paradójicamente, la modernidad se estaba anticuando”⁹.

Además del referido diálogo con lo contemporáneo, este pasaje final de la modernidad acentuará otros rasgos propios de la naturaleza ensayística, como la interacción de diversos ámbitos del conocimiento. Javier de la Higuera precisa con respecto al ensayo en este sentido:

además de ser el género filosófico de la modernidad, también es el lugar de cruce o de intersección de filosofía y literatura e, incluso quizás, el espacio en que se anulan las diferencias entre ellas. Esa pertenencia a un terreno fronterizo en que aparece lo que en la literatura hay de experiencia del pensamiento y lo que en la filosofía hay de escritura literaria, lo convierte quizás en uno de los puntos críticos de nuestra inquietud teórica¹⁰.

Como vimos, Murena había establecido en sus primeros textos un territorio interpretativo donde se cuestionaba, desde una predominante mirada “extraliteraria” (*Vid.* 2.3.2.), la capacidad de discursos como el de la sociología o la historia para abordar plenamente la *realidad* de América. En la segunda línea de su pensamiento, correspondiente a la obra publicada a lo largo de la década de los sesenta, lo ensayístico se dirá en una exterioridad de la filosofía que no deja de apelar desestabilizadamente a lo metafísico.

Aunque las referencias filosóficas nunca serán en los textos de Murena del todo explícitas, puede observarse que, mientras que los ensayos publicados en la década del cincuenta remiten principalmente a autores axiales dentro del canon occidental como Hegel o Nietzsche -en gran medida a través de la lectura de Martínez Estrada-, en libros como *Homo atomicus* o *Ensayos sobre subversión*, el entramado filosófico, aunque nuclear, resulta paradójicamente menos sistematizable¹¹. Además de la importante presencia en estas obras del pensamiento alemán

⁹ MATAMORO, Blas, “El ensayista Octavio Paz”, en *Octavio Paz. Premio “Miguel de Cervantes” 1981*, Barcelona, Anthropos, Ministerio de cultura, 1990, p. 113.

¹⁰ HIGUERA, Javier de la, “El lugar del ensayo”, *op. cit.*, p. 34.

¹¹ Silvio Mattoni ha prestado especial atención al substrato filosófico del ensayo mureniano: “Las consideraciones de Murena podrían aplicarse a otras descripciones de racionalismo europeo, es decir, podrían relacionarse (...) con las filosofías posthegelianas del siglo XIX (Nietzsche, Kierkegaard), o con las crítica filosófica de la época técnica (Heidegger, Benjamin); en cierto modo, cualquier catástrofe que hiciera estallar la idea de progreso y de un sentido de la historia europea podría reemplazar el caso ‘americano’ según lo entiende Murena”. MATTONI, Silvio, *Las formas de ensayo en la Argentina de los años '50*, *op. cit.*, p. 194.

contemporáneo, influencia sobre la que nos detendremos en las siguientes páginas, otras lecturas se entremezclan, dando como resultado personales síntesis cuyo punto de partida resulta difícil de determinar. Una de las líneas que irá teniendo cada vez un mayor peso en los textos de Murena es la correspondiente a la heterodoxia filosófica de autores como René Guenon¹² o Elémire Zolla¹³; pensamiento de carácter predominantemente espiritualista, abierto a la consideración de corrientes orientales y tradiciones de sabiduría antigua, que llegará a ser central en sus últimos libros de ensayo (*Vid.* 4.1.). Un ejemplo de este tratamiento a contrapelo de lo filosófico en su etapa final será la lectura original y anacrónica de la figura de Sócrates, reivindicado como límite ágrafo de la filosofía occidental¹⁴.

3.1.2. MURENA, TRADUCTOR DE BENJAMIN

Comenzábamos este capítulo haciendo referencia a cómo la publicación de un volumen de ensayos de Benjamin en la editorial Sur, su primera traducción al castellano, supondrá un hito en la introducción del pensamiento del autor alemán en el ámbito hispánico. Pero, más allá del valor por su rareza como “suceso editorial” y de la coherencia –relevante para la lectura que estamos llevando a cabo– dentro del proyecto intelectual de Murena, cabría preguntarse

¹² Dentro de las obras de este autor, destacaría la influencia de aquellas que achacan la crisis de la modernidad, a una negatividad derivada de carácter antitradicionalista –y por ende antiespiritualista– de este periodo, como es el caso de obra, *La crisis del mundo moderno*, (Barcelona, Paidós, 2001), publicada originariamente en 1946 por Éditions Gallimard, donde leemos: “es toda la época moderna en su conjunto la que representa un período de crisis para el mundo; por otra parte, parece que nos acercamos al desenlace, y eso es lo que actualmente hace más evidente que nunca el carácter anormal de este estado de cosas que dura desde hace siglos, pero cuyas consecuencias nunca habían sido tan perceptibles como ahora”. *Id.*, p. 9. El sincretismo a partir de ideas provenientes de diversas corrientes orientales, que también está presente en el pensamiento de Murena, le lleva a vincular la crisis de la modernidad con el ciclo de las cuatro edades de la doctrina hindú, fases de un “oscurecimiento” gradual de la espiritualidad, según el que nos encontraríamos, desde hace más de seis mil años, en la cuarta edad, el Kali Yuga o “Edad sombría” (*Vid. Id.*, p. 15).

¹³ Murena será el responsable de que en 1960 se traduzca en Argentina bajo el título *Antropología negativa* el libro *Eclissi dell'intellettuale* (Bompiani, 1959) de Elémire Zolla, obra que había abierto un debate en el ámbito intelectual italiano por ser una de la primeras lecturas críticas del fenómeno de la sociedad de masas, en un momento en que la recepción de la Escuela de Frankfurt era aún muy incipiente. Murena y Zolla, autores difícilmente asimilables para su propio contexto intelectual, por su talante inclasificablemente “apocalíptico”, –con resonancias de la conocida dicotomía planteada por Umberto Eco– mantuvieron un largo contacto intelectual y amistoso, promoviendo intercambios no evidentes entre el medio cultural argentino e italiano de las décadas del sesenta y setenta (*Vid.* mi trabajo: “El aura de las coincidencias: H. A. Murena y E. Zolla”, *Idea Viva*, Buenos Aires, n° 15, marzo de 2003, pp. 18, 19, 50, 52, 53).

¹⁴ *Vid.* en particular el apartado “La voz de la Revolución” del ensayo “El estridor del conformismo” en MURENA, Héctor, en *Ensayos sobre subversión*, San Juan, Universidad de Puerto Rico, La Torre, 1963, pp. 103-105.

por cuál fue el verdadero alcance de dicha traducción. La respuesta resulta sintomática de los condicionamientos que en su contexto limitaron la propia recepción de la obra del ensayista argentino. Beatriz Sarlo en un breve pero sustancioso libro dedicado a la figura del pensador alemán, afirmaba de un modo concluyente: “la traducción de Murena solo introdujo a Benjamin ante un pequeño núcleo de conocedores”¹⁵. Esta autora comenta desde su propia experiencia los motivos que dieron prioridad a las traducciones españolas frente a aquellas que de un modo más temprano y, en la mayoría de los casos, más riguroso, se publicaron en Hispanoamérica¹⁶:

Así, las traducciones de Taurus marcaron el comienzo del “fenómeno Benjamin” en la Argentina. Se podría considerar la hipótesis de que los libros de Benjamin, Habermas, Adorno y Marcuse, publicados en la colección “Estudios alemanes” de Sur, pertenecían a un espacio no estimado por el público intelectual de izquierda que, poco después, convertiría a Benjamin en una moda apasionante. Este juicio que se apoya en razones ideológico-culturales, habla más de los conflictos argentinos de los años sesenta y setenta que de otra cosa. Las publicaciones de la revista Sur y de su editorial remitían a un mundo muy diferente al de los jóvenes de izquierda, lectores de Benjamin a comienzos de los años sesenta. Por eso, mi generación leyó a Benjamin fundamentalmente en los libros españoles¹⁷.

Si las suspicacias ideológicas hacia “el grupo” de Victoria Ocampo, bloquearon el acceso de los jóvenes intelectuales de izquierdas al resultado de tan novedoso proyecto editorial, tampoco desde los componentes del grupo Sur se dio una respuesta significativa a dichas traducciones.

¹⁵ SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2000, p. 41.

¹⁶ Para una revisión de la presencia de Benjamin en Hispanoamérica *Vid.*, el apartado “Recepción” en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (Gabriela Massuh y Silvia Fehrmann eds.), Buenos Aires, Alianza Editorial y Goethe-Institut Buenos Aires, 1993. Entre los ensayos aquí incluidos, es especialmente interesante para nuestra aproximación el ensayo de Graciela Wamba Gaviña, “La recepción de Benjamin en Argentina” (pp. 201-214). Esta autora señala como primer testimonio de la recepción del pensamiento del filósofo alemán, la presencia de su pensamiento vinculada a la figura del profesor de filosofía Luis Juan Guerrero, quien tras haber estudiado en Estados Unidos y Europa, ejerció como docente en las décadas de los 30, 40 y 50 en las universidades de Buenos Aires, La Plata y el Litoral. En sus programas incluía referencias a las ediciones en francés de Benjamin (la mención más temprana se remonta a 1933), pudiéndose observar en sus escritos, como demuestra la autora, paráfrasis del pensamiento del alemán (*Vid. Id.* pp. 201-204). Wamba Gaviña, señalará como segunda etapa en la recepción de Benjamin, la labor de traducción hecha por Murena y la editorial Sur. Esta autora vincula a Murena con la edición de ensayos de Benjamin que bajo el título *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos*, se editó en 1970 por la editorial venezolana Monte Ávila en versión de Roberto Vermengo, donde se incluyen tres de las traducciones hechas por Murena, muy relacionado por aquel momento con dicha editorial (*Vid. Id.* p. 207).

Sobre la recepción del pensamiento alemán de entreguerras en Hispanoamérica *Vid.* “La Escuela de Frankfurt en América Latina”, en ENTEL, Alicia, LENARDUZZI, Víctor y GERZOVICH, Diego, *Escuela de Frankfurt, Razón, Arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 201-234.

¹⁷ SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, *op. cit.*, p. 43.

Las lecturas propuestas por Murena como editor y ensayista quedaron por tanto sin el necesario trasfondo de debate en el momento que eran publicadas; hubo que esperar a la década de los ochenta y los noventa para que se diera un verdadero movimiento de recepción del pensamiento de Benjamin¹⁸, y con él una cierta, aunque muy tenue, revalorización del papel de Murena en este proceso, ya que los intereses interpretativos de la última crítica se encuentran muy alejados de los que en los sesenta y setenta motivaban la personal aproximación del autor de *Ensayos sobre subversión*. Curiosamente Sarlo en un ensayo titulado “Olvidar a Benjamin”, advierte sobre los peligros de una saturación reflexiva en torno al autor alemán: “La lectura de Benjamin (...) ha producido una especie de erosión teórica que carcome la originalidad benjaminiana hasta los límites de la completa banalización”¹⁹. En dicha advertencia podría escucharse el eco de la necesidad de parricidio postulado por Murena como llamamiento contra los excesos de asimilación de lo ajeno, consecuencia y causa de una alienación del propio conocimiento. En otro escenario cultural, la denuncia de Sarlo se dirige contra el desbordante monopolio academicista de la obra de un autor que se caracterizó precisamente por su firme talante anti-institucional.

Siguiendo con el interés por las condiciones de recepción de la obra de Benjamin, Sarlo hace una distinción entre dos tipos de lectores de su obra: los “comentaristas”, cuyo análisis adopta la necesaria lejanía de lo filológico, y los “partidarios”, que interiorizan y aplican su lectura a problemas de la contemporaneidad. Pudiendo ser válidos, ambos tipos de lectura resultan sintomáticos de dos modos de encarar la vigencia de este autor: “Los ‘comentaristas’ no pasan por alto la ruptura introducida por Benjamin en el marco de la tradición; y los ‘partidarios’, a su vez, reconocen la tradición pero establecen con Benjamin un diálogo fundado en el presente”²⁰. Murena sería sin duda un tempranísimo exponente de una lectura “partidaria”, una lectura que basa además su máxima cercanía al pensamiento del autor alemán en un hacer evidente la *distancia* dada por la condición americana. Cuando Héctor Schmucler en un conocido juicio sentenciaba enfáticamente: “Murena, en más de un sentido, repitió a Benjamin en América Latina”²¹, no hacía más que incidir en la ambigua perturbación “menardiana”, derivada de la idea de una “repetición” que sólo llega a cumplirse de un modo idéntico en la más rigurosa

¹⁸ *Vid. Id.*, p. 72

¹⁹ *Id.*, p. 79. La ensayista precisa en otro momento: “Hoy son los estudios culturales con sus inevitables capítulos sobre construcción de identidades, discurso político, ciudad. Benjamin pudo ser leído para pensar algunas de estas cuestiones, pero debería administrarse que no son ellas, tal como las definen los estudios culturales (y básicamente los que se persiguen en la Internacional académica que se difunde en la Argentina), las que configuran la problemática, en un sentido fuerte, de su obra”, *Id.*, p. 90.

²⁰ *Id.*, p. 72.

²¹ SCHMUCLER, Héctor, “H. A. Murena”, *La Caja*, n° 10, nov.-dic., 1994, p. 8.

diferencia; paradójico movimiento que definirá también la idea de traducción²².

En su mencionado ensayo Sarlo hace notar que la lectura “partidaria” se suele dar con más frecuencia entre los americanos que entre los europeos²³. A modo de una tentativa de explicación de esta preponderancia podrían recordarse algunas de las palabras de Nicolás Casullo en su introducción a un reciente volumen de crítica sobre Benjamin:

Cierto pensamiento ensayístico y poético latinoamericano reconoce en la escritura de Benjamin una amistosa resonancia. Una suerte de presencia de lo ausente. Aquello que cuanto más copiosos son los textos, persiste como vacío: como representación dolorida del mundo moderno América. Con nosotros dialoga una escritura benjaminiana tensada por re-pronunciar la realidad una vez que ha sido pronunciada. Escritura por lo tanto que nos habla, en actualidad infinita, de su hacerse y pulverizarse en la interpelación de las cosas²⁴.

Este crítico estaría evocando en el límite de lo metafórico una cualidad específicamente “hispanoamericana” del pensamiento benjaminiano, legible en la reflexión –en cuanto que reflejo– del pensar al borde de una crisis donde se pone en juego la idea misma de identidad: sujeto *desposeído* de lo histórico que se resiste a su disolución, merodeando entre las ruinas de la modernidad en pos de un tiempo reencontrado. Casullo identifica como *propio* el gesto de Benjamin, “gesto que al enunciar la historia, no puede dejar de convocar a otra historia todavía sin nombre”²⁵. América y modernidad nos hablarían de una equiparación fortuita, de un ecuación inestable donde la vocación de ruptura y la rememoración de la nostalgia resultan por momentos coincidentes.

La hiriente vigencia de Benjamin, calificada por Casullo como “actualidad infinita”, legible casi como anomalía de un pensamiento reinscrito constantemente en el presente, es también un rasgo perceptible en la obra de Murena. Luis Thonis lo refiere con las siguientes palabras:

²² Esta idea está presente en la propia teoría benjaminiana sobre la traducción. Sarlo lo refiere retomando las palabras del alemán: “la traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y semejanza’. No hay plenitud de la traducción, advierte Benjamin, porque ella debe mostrar la diferencia de las lenguas más que su superposición en una restauración imposible de una lengua original” SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, op. cit., p. 75.

²³ *Vid. Id.* 74.

²⁴ CASULLO, Nicolás, “A modo de prólogo. Actualidad de Benjamin en América Latina”, en *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, op. cit., p. 19.

²⁵ *Id.*, p. 19.

“Sus escritos, pues, no son actuales en el sentido de que retornan al presente sin subordinársele, siguen y seguirán siendo exteriores a toda una historia”²⁶. Esta condición modifica la distancia que media entre su tiempo y el “actualizado” por su lectura: “Concede, ese otro don, (...) de quien ha sido ‘tocado’ por el fuego inconsumible y que hace que sus escritos parezcan escritos *heri vesperi*, ayer por la tarde, tan ausentes”²⁷.

3.1.3. LECTURAS FRANCKFURTIANAS

El vínculo de Murena con el pensamiento alemán de entreguerras debe ser entendido en el marco del amplio interés de este autor por la cultura germánica, a la que pudo acceder de un modo directo gracias al conocimiento de su lengua, -aprendida con el rigor de su vocación autodidacta, que, como sabemos, le llevaría a dominar varios idiomas-. La tempranísima resonancia en sus escritos de Goethe, o la posterior afinidad con la visión poético-ensayista de Gottfried Benn, serán indicios de la particular presencia de esta literatura en su obra, tal como se pone de relieve en las numerosas citas en lengua original de esa autobiografía auto-ficcional que es *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (*Vid.* 4.3.2.). En relación a su contacto personal con lo alemán, es reseñable el hecho de que en 1962 Murena asistiese a un simposio germano para escritores hispanoamericanos celebrado en Berlín, que le permitió establecer un contacto más directo con diversas publicaciones –como la revista *Humboldt*- y el mundo editorial alemán. En una línea más estrictamente filosófica, las tempranas lecturas de Benjamin, Adorno o Marcuse, en tiempos de su formación universitaria, suponían un gesto de disidencia frente a los programas académicos, orientados por aquellos años a la introducción y discusión del existencialismo, donde lo más novedoso era una incipiente aproximación a la obra de Heidegger. La impronta de estas lecturas en su ensayo, más que a través de citas y referencias directas, será perceptible en una asimilación crítica de sus fundamentos, en un “pensar con” desde la especificidad americana. La posterior traducción y publicación de obras de autores de la Escuela de Frankfurt suponía un hacer explícito el “diálogo traductivo” que Murena ya había anticipado años atrás y que, inscrito en su ensayística, irá evolucionando a través de los distintos ámbitos recorridos por su pensamiento.

Pensar en la presencia del pensamiento de la denominada “Escuela de Frankfurt” en la obra ensayística de Murena, supone asumir la dificultad inherente al reconocimiento como tal

²⁶ THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985, p. 47.

²⁷ *Id.*, p. 58.

de dicho grupo; ya que, además de tratarse de un conjunto de autores muy heterogéneo, cada uno de ellos atraviesa en su trayectoria diversas etapas, abarcando amplios y en muchos casos contradictorios territorios teóricos. Sería por tanto preciso tener en cuenta esta diversidad para valorar en qué aspectos se sustenta puntualmente su influencia. De un modo general, –que trataremos de ir especificando en relación a sus libros de ensayos en los capítulos siguientes–, podríamos apuntar que los dos autores con un mayor calado en el ensayo de Murena son Benjamin y Adorno. Aunque quizá sea el pensamiento benjaminiano aquel que de un modo más constante interpelará la escritura del autor argentino, y lo hará principalmente –sobre el trasfondo de la afinidad traductiva a la que nos referíamos en las anteriores líneas– en lo que se refiere a la metaforicidad del lenguaje²⁸ y a su particular concepción de lo histórico. Estos aspectos incidirán tanto en una perspectiva inédita de los ensayos americanistas de Murena –fundamentalmente en “El nombre secreto” (*Vid.* 2.4.2.)–, como en la veta de su pensamiento que trata de modo específico la crisis contemporánea. El lenguaje ejerce desde su más frágil formulación –el nombrar metafórico– un poder salvífico, de resistencia a lo desarticulado, potencialidad que al ser desatendida se vuelve contra la propia naturaleza de lo humano. Américo Cristófalo afirma al respecto:

Para Murena, como para Benjamín, el nombre es un límite, lo que hace hablar una lengua finita contra un fondo de infinitud. (...) En la declinación moderna del nombre, Murena describe la peligrosa agonía del espíritu, un espíritu que no es ateo sino más bien fundamentalista, ultrareligioso y que somete la traducción a una forma de objetividad (...). Nombrar es un modo de la restitución de la ley, de la responsabilidad moral. La libertad pura, sin traducción, revierte como lógica del terror, del asesinato en masa donde cesan los efectos del nombre. Y donde se instaura el futuro en bruto²⁹.

El diálogo con Benjamin cristalizará en la última obra ensayística de Murena, fundamentalmente en su libro *La metáfora y lo sagrado*, donde motivos como la traducción, la música, o incluso la propia idea de metáfora serán repensados en torno a una concepción espiritual del arte (*Vid.* 4.4.). En esta etapa de la creación de Murena se agudizarán además los contrastes entre cada uno de los géneros de su escritura, diferencia que llevará a pensar en una suerte de dualismo entre la nostalgia unitiva, esencialista y trascendente de su última obra ensayística y poética, y la prosa excesiva y desgarrada hasta lo obsceno de su última novelística,

²⁸ La influencia de la concepción benjaminiana del lenguaje está ya muy patente en el temprano ensayo “Sobre la naturaleza del Verbo”, publicado en *Sur* (nº 177, 1949, pp. 34-46), y posteriormente incluido en *El pecado original de América*, para ser finalmente suprimido por Murena en la segunda edición (*Vid.* 2.3.1.).

²⁹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 117.

donde el cuerpo contará con un total protagonismo (*Vid.* 3.4.3.). Esta dualidad aparentemente irreconciliable resulta similar a cierta bifurcación presente en el pensamiento de Benjamin – aunque en Murena nunca se dio una aproximación a posiciones tan claramente materialistas-, que contribuyó a las dificultades para su asimilación a una determinada concepción filosófica. En palabras de Ricardo Forster: “Benjamin se debate entre ambos discursos, se siente tironeado por el pesimismo nihilista como por la permanencia de la promesa mesiánica: su escritura atraviesa no sin contratiempos ambas actitudes y su visión de la modernidad expresa el combate irresuelto de dos fuerzas titánicas que delinear la marcha de nuestra cultura”³⁰.

La presencia en la obra de Murena del pensamiento de ese otro destacado autor de la escuela alemana, Theodor Adorno, será más patente en los libros publicados durante los años sesenta. Con este autor Murena se acerca a un pensar fundado en el reconocimiento de las propias limitaciones del discurso filosófico, un territorio hiper-crítico, que encuentra en lo ensayístico más que una forma de expresión, la propia encarnadura de lo pensado. La huella de Adorno en los textos de Murena se materializará no sólo en las diversas citas de su pensamiento³¹, -práctica, como sabemos, muy poco común en los escritos murenianos-, ni en una temática compartida –como la derivada de la crítica a la sociedad de masas, o la visión apocalíptica y transmoderna de la técnica³²- sino en la asunción de un modo de pensamiento ensayístico, cuyas claves ofrece Adorno en su célebre meta-ensayo.

Leonora Djament en un artículo en el cual aborda la necesidad de una lectura de Murena a la luz del pensamiento negativo y los procedimientos de la crítica adorniana³³, comenta así la

³⁰ FORSTER, Ricardo, *W. Benjamin, Th. W. Adorno: El ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991, p. 41.

³¹ Un ejemplo claro es la cita con que se abre el apartado “El mundo abierto”, del ensayo de Murena “El primado de lo cotidiano”, un ensayo donde está muy patente la influencia del pensamiento frankfurtiano: “‘*Das Ganze ist das Unwahre*’ (La totalidad es lo falso), escribe hacia 1944 Theodor Wiesengrund Adorno, alterando e invirtiendo la conocida sentencia de Hegel ‘*Wahre ist das Ganze*’ (Verdad es la totalidad), y sintetizando de tal suerte la batalla librada durante cien años por la filosofía occidental contra la petrificación que la invadía”. MURENA, Héctor, *El nombre secreto*, op. cit., p. 67.

³² Un ejemplo del tratamiento específico de esta temática es el ensayo “El primado de lo cotidiano”, al que nos referíamos en la nota anterior. *Vid.* en particular el apartado “Hacia la sociedad totalizada”, donde leemos: “La tecnología ejecuta los primeros y decisivos pasos de habitualización al implantar la rutina, pues *la rutina*, ese cerrado clima donde ‘nunca pasa nada’, ese mundo del eterno *déjà vu*, donde no puede haber nada nuevo, constituye la esencia misma de lo habitual”. *Id.*, p. 72. o “De tal suerte, los *mass media communications* convierten progresivamente en espectáculo público, en exterioridad consabida, incluso aquello que no puede sobrevivir fuera del ámbito de la irreplicable interioridad humana”. *Id.*, p. 74.

³³ “Está pendiente todavía releer especialmente los últimos libros publicados por Murena (*Homo atomicus*, *El nombre*

radicalidad de lo ensayístico que pone en juego esta forma de pensamiento:

Lo que caracteriza la política del ensayo en Murena es la capacidad de subvertir permanentemente el “sistema” o frustrar la intención de “totalidad”. ¿Cómo se realiza esto?: pensando a partir de discontinuidades, haciendo un uso ecléctico de los marcos teóricos (...). Esto no define una simple suma de paradigmas, sino una operación del crítico sobre el campo intelectual. Así, Murena se “desplaza permanentemente”: no situarse –en todas sus acepciones– es la consigna³⁴.

Ante el peligro de una contemporaneidad donde, bajo el imperativo de la inmediatez, lo específicamente humano es amenazado por una brutal igualación –temática central en *Homo atomicus*–, la cultura será reivindicada como mediación constante³⁵. En este sentido, el lenguaje adquiere una especial relevancia como dispositivo necesario de la distancia con lo pensado. Si en Benjamin ésta es dada por la propia naturaleza metafórica del lenguaje, en el caso de Adorno será una palabra tensionada, palabra pronunciada en el límite de lo disciplinar, la que se erija como endeble reverso. Aunque pronunciado frente a lenguajes totalitarios como pueden ser el de la propaganda o el de la ciencia, el propio discurso ensayístico no dejará de correr el riesgo de volverse contra aquello que promulga. Murena en un artículo publicado en *El Urogallo*³⁶ uno de los pocos textos donde hablará de forma específica de los autores de la escuela de Frankfurt, observa:

El estilo literario de Adorno y Horkheimer ofrece prueba de lo mismo: quien lea *Zum Begriff des Menschen* (*Sobre el concepto del hombre*) advertirá que Horkheimer, en sus intentos pesadamente pedagógicos, recae en el idealismo y en la nostalgia y no logra su objetivo, mientras que si se hojeara *Minima Moralia*, de Adorno, comprobará que éste, ciñéndose casi al aforismo, da el ritmo de la razón acosada y salvaje, que no tiene por amigo ni siguiera a la fugaz verdad.

secreto y *La metáfora y lo sagrado*) a la luz de la teoría negativa de Theodor Adorno, para señalar operaciones y protocolos de los textos de Murena y, así, ampliar la legibilidad de sus textos”. DJAMENT, Leonora, “El ensayo como forma: posibilidades de una crítica negativa en Murena”. *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, p. 69.

³⁴ *Id.*, p. 2.

³⁵ En palabras del propio ensayista: “La cultura es lo que separa a fin de reunir: separa del inmediato orden fáctico semihumano para reunir en el orden en que se cumple lo humano”, MURENA, Héctor, “El primado de lo cotidiano”, *El nombre secreto*, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ MURENA, Héctor, “Notas de lectura”, *El Urogallo*, n° 5-6, octubre-diciembre de 1970, pp. 23-28. (*Vid.* en particular: “Herrschaft”, *Id.*, pp. 27-28). Este fragmento se publicó también de forma independiente en *La Nación* en 1971.

En este mismo texto, reflexionando en torno al concepto “Herrschaft”³⁷, Murena advertirá sobre la ambivalencia que comporta la propia dinámica dialéctica y extrema de un concepto como el “pensamiento negativo” de Adorno:

Pensamiento del fin, en él, la razón vuelve a lo que fue en el origen: terror, terror a la disolución de la persona en un mundo aún no humano, terror ahora ante la misma amenaza que esgrime la barbarie de la supercivilización.

El pensamiento negativo deja sin embargo la enseñanza de que hay que estar en permanente atención a lo mejor posible, que sólo se percibe superando la mortal hipnosis que ejerce lo existente³⁸.

Precisamente sobre esta nueva tensión entre la barbarie y la civilización, ahondará “El sueño de la razón”, último ciclo novelístico de Murena. Estos principios, cuyo vínculo opositivo ya había atravesado el discurso americanista desde finales del siglo XIX, son ahora actualizados por una contemporaneidad donde, sobre el trasfondo de un convulsionado contexto histórico, se ponen en cuestión las bases que parecían sustentar la diferencia, e incluso la superación, -en pos de un ideal utracivilizatorio-, de dicha dicotomía. En este sentido será interesante considerar el último ciclo novelístico de Murena -integrado por *Epitalámica* (1969), *Polispuercón* (1970), *Caína muerta* (1971) y *Foliosofía* (póstuma, 1976)-, donde el diálogo con lo filosófico no se perpetrará a modo de un trasvase interpretativo -como ocurre en lo ensayístico-, sino que se *cumplirá* en su tratamiento desde lo ficcional. Como analizaremos con detenimiento en el último capítulo de esta parte de nuestro trabajo (*Vid.* 3.4.), el derrumbe de los relatos se hace aquí literal, lo que se subraya en la transición entre dos poéticas novelísticas muy diferenciadas: el código realista y existencial de su primera trilogía “Historia de un día”, y la descomposición progresiva de dichos códigos ejecutada fundamentalmente por una inmersión en la parodia y lo grotesco a través del lenguaje de su última novelística, que supondrá una interiorización de la vanguardia similar a la derivada de la lectura negativa de los autores frankfurtianos.

Murena afronta en la etapa intermedia de su creación la narración interrumpida de una idea de modernidad, y lo hace adoptando una mirada triple: la del narrador de la crisis que se reconoce en la escritura fragmentada y auto-consciente del ensayo; la del ensayista que se sabe intérprete de una cultura occidental que es tal, en cuanto que es *otra* en su traducción agudizada

³⁷ Recientemente se ha publicado bajo este título una recopilación de ensayos de Murena aparecidos en *La Nación*. *Vid.* MURENA, Héctor, *Herrschaft*, Buenos Aires, Tántalia, 2006. *Vid.* también la reseña sobre este volumen: POGGIESE, Diego, “Metáfora y utopía: persistencia para vulnerar el tiempo (a propósito de *Herrschaft* de Héctor Álvarez Murena)”, http://www.bazaramericano.com/resenas/Poggiese_murenaHerscahft.htm.

³⁸ *Id.*, p. 18.

desde América y el traductor que entreteje la diferencia ensayística en la mismidad universal del relato. Esta compleja trama interpretativa da cuenta de un momento de máxima tensión en el desplazamiento del pensamiento mureniano, un momento en el que su reflexión sobre la irresolución del presente se proyecta hacia la compleja trascendencia anacrónica de sus últimas obras.

3.2. PREFIGURACIÓN DE LA CAÍDA DE LOS RELATOS EN *HOMO ATOMICUS*

3.2.1. ENTRE LA TOTALIDAD FISURADA Y EL FRAGMENTO SISTEMÁTICO

Murena comenzaba el prólogo de *Homo atomicus*, su segundo libro de ensayos³⁹, con la siguiente advertencia: “Homo atomicus: el autor confía en que el lector sobreentienda. En caso contrario, le bastará con aplicarse a sí mismo esa denominación y comprobar que, si bien constituye un proyecto de tal hombre, es a la vez una caricatura risible y dramática de éste”⁴⁰. El ensayista buscaba insistir de este modo en el carácter especular de su título, neologismo cuyo significado –evocando un territorio intermedio entre la ciencia y la ficción– sólo será actualizado en cuanto que el receptor sea capaz de adoptar la perspectiva necesaria para acceder a la literalidad temporal que éste exige: un momento de máxima tensión histórica en el que incluso la condición consabida de “humano” debe ser repensada. Esta distancia inherente al propio título fundamenta su carácter de *ironeia*, -apertura entre lo serio y lo cómico, “el proyecto” y “la caricatura”- sintomática de una dualidad que enfrenta la escritura ensayística con el declinar de la modernidad; como señala Pedro Cerezo Galán: “Actitud crítica que puede vivirse en un doble temple de ánimo, ya sea el trágico, que se debate en la duda y en la tensión permanente de los contrarios, o bien el lúdico (...) de quien por renunciar a toda certidumbre ya no puede desesperar de nada”⁴¹. La impronta de lo irónico, presente a su vez en varios de los títulos de los ensayos de este libro, -como “El perro que nos observó”, “El ultranihilista”-, se decantará en los textos mediante una perspectiva que, extralimitándose en la seriedad, terminará por resolverse en la mayoría de los casos en una construcción conceptual que apunta hacia lo trascendente⁴².

Además de esta referencia al título, Murena aprovecha el prólogo de este segundo libro de ensayos para afianzar los planteamientos sobre su propia práctica ensayística, muchos de

³⁹ *Homo atomicus*, Buenos Aires, Sur, 1961. Murena había publicado fragmentos de este libro con antelación, lo que hace aún más tempranas sus interpretaciones (*Vid.* “Notas sobre el perro que nos observó”, domingo 5 de enero, 1958, sec. 2ª, p.1.). Este segundo libro de Murena no ha vuelto a ser editado en castellano. Recientemente ha aparecido una traducción al italiano de L. Cammarano, publicada por la editorial romana Irradiationi (2005).

⁴⁰ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 11.

⁴¹ CEREZO GALÁN, Pedro, “El espíritu del ensayo”, en GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Comares, 2002, p. 21.

⁴² Habrá que esperar a sus últimas novelas para observar el tratamiento de la “deshumanización”, desde una mirada hirientemente cómica (*Vid.* 3.4.3.), mirada ya implícita, como Murena nos advierte, en la denominación “Homo atomicus”.

las cuales ya habían sido esbozados en el texto introductorio a *El pecado original de América*⁴³. El autor argentino no duda en vincular en este punto la motivación de la forma de su escritura a un proceso de descomposición cultural y afirma con rotundidad: “Cuando una época toca a su fin las tentativas por presentar una imagen del mundo sistemática carecen de legitimidad”⁴⁴. La “asistematicidad”, que en su ensayo anterior era puesta en relación con la idea de una fractura no historizable de lo americano, es ahora refrendada por la caída global de los relatos sustentadores de una idea de Occidente, quiebre generalizado del que también participará el intelectual que se piensa desde América. Murena volverá en varios momentos de la obra a estas ideas que parecen adelantar algunas de las posteriores teorizaciones sobre la postmodernidad:

Las ideas madre que aún pervivían desde la Edad Media y la Revolución Francesa: columnas imbatibles, se resquebrajan hoy, caen, no con el repentino estrépito de los derrumbes exteriores, sino con el lento, suave murmullo con que se agotan las impalpables esperanzas que sostienen la vida humana⁴⁵.

El ensayista encara la consecuente invalidación de lo sistemático⁴⁶ desde un posicionamiento ensayístico que agudiza las tensiones y la irresolución hasta el límite de lo contradictorio. Refiriéndose a la meta-reflexión que Murena lleva a cabo en el prólogo de *Homo atomicus*, Leonora Djament puntualiza: “Frente a un mundo que se ha vuelto complejo (o un mundo que, finalmente, ha dejado ver su complejidad), es necesario volverse sensible a la pluralidad del lenguaje, a su ‘multivocidad’ constitutiva, en oposición a la demanda de respuestas totalizadoras y unívocas”⁴⁷. Esta concepción que tendrá que ver con la centralidad de lo metafórico sobre la que ahondará en su última ensayística y que lleva a Murena incluso a calificar los ensayos de este libro, como ya hiciera en su anterior obra, de “metáforas”, se inscribe en un terreno que, cercano a lo literario, reivindica firmemente su exterioridad frente a los discursos especializados.

⁴³ Recordemos la importancia que Murena le concede a los prólogos de sus obras, verdaderas “meta-poéticas”, como bien ilustra ese “libro de prólogos” que es en buena medida *La cárcel de la mente* (Vid. 4.2.1.).

⁴⁴ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, op. cit., p. 11.

⁴⁵ *Id.* p. 89.

⁴⁶ “Si se exceptúa el paréntesis histórico en el que triunfa el ‘espíritu sistemático’ en el *ordo geometricus* de la Ética de Spinoza o el *ordo speculativus* de la Lógica de Hegel, la modernidad, fundamentalmente, es una época más ensayística que sistemática, como no podía ser de otro modo cuando el espíritu crítico, la reflexión y la indagación prevalecen sobre el modelo apodíctico de la *episteme* griega”. CEREZO GALÁN, Pedro, “El espíritu del ensayo”, op. cit., pp. 3-4.

⁴⁷ DJAMENT, Leonora, “El intelectual ‘Ultranihilista’: H. A. Murena antisociólogo”, en *Historia crítica de la sociología*

De hecho, Murena hace hincapié en su condición de anti-especialista, llegando a afirmar que no es “filósofo ni historiador por profesión, sino sencillamente alguien que no deja de asombrarse ante el mundo en el que le fue dado nacer”⁴⁸.

A pesar de su énfasis en lo fragmentario, en lo fortuito, este segundo libro de Murena no deja de representar un esfuerzo de articulación unitaria y, en cierto sentido, “sistemática” en la estructuración del conjunto de los ensayos. El autor se refiere al hecho de que la vertebración de su pensamiento se da en torno a un solo tema, “la extinción en nuestros días de un estilo milenario de vida y el surgimiento de otro”⁴⁹. En este sentido encontramos algunos paralelismo con la organización de *El pecado original de América*, donde se proponía una aproximación a partir de autores y movimientos literarios a esa intuición metafísica central que da título al libro (*Vid.* 2.3.1.). En el caso de *Homo atomicus*, cada ensayo abordará desde una perspectiva diversa, -el desarrollo técnico en “El perro que nos observó”; la sexualidad en “La erótica del espejo”; el poder en “El ultranihilista”; la religión en “La muerte de Dios”- la problemática de la contemporaneidad entendida como una crisis generalizada: esta estructura supone una tentativa de aproximación poliédrica a una realidad que en su complejidad parecería requerir una mirada a la vez múltiple y simultánea. La búsqueda -e incluso forzada- confluencia de estos ensayos, -que implica en muchos casos incurrir en repeticiones y contradicciones entre los mismos-, culminará en el último de los textos, “La irrupción del futuro”, donde se sintetizan de modo conclusivo las principales líneas abordadas a lo largo de la obra -de forma similar a lo que ocurría en el ensayo que cierra *El pecado original de América*-. Dicha síntesis se concretará en torno a dos ejes conceptuales fundamentales para Murena: el fin de un modo de entender la proyección de lo histórico y la necesidad de una nueva concepción de lo sagrado.

El “perspectivismo”⁵⁰ en la estructuración global de los ensayos encuentra su correspondencia en la propia constitución discursiva de los mismos, donde es notoria una mayor segmentación, patente por ejemplo en su división en breves fragmentos entre los que se producen cortes, intermitencias, continuidades de diverso tipo. También es significativo la inclusión al inicio del ensayo, -bajo su título general-, de una serie de “títilillos” que no serán reproducidos en su interior y que a modo de encabezamiento señalizan las múltiples direcciones temáticas a las que da pie el trazado argumental del ensayo. Esta práctica que Murena continuará

argentina, Colihue, Buenos Aires 1999, p. 473.

⁴⁸ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Aunque aquí nos reframamos en particular a un principio estructural del libro, el perspectivismo sería una característica de toda escritura ensayística: “El ensayo postula el perspectivismo, ya que nunca da por agotado un tema al que el abordaje multiplicador de los puntos de vista posibles niega su resolución conceptual identificada

en sus siguientes libros es sintomática de la necesidad de ofrecer al lector algunas pautas de la orientación ante una escritura magmática, desarticulada, cuyos aportes más valiosos se producen en las inflexiones dadas con el avance entrecortado y no lineal de su desarrollo.

La continua interrupción del discurso se ve reforzada por una transformación del punto de vista en cada uno de los fragmentos; transformación que se manifiesta en cambios como el de la persona gramatical, -con el consiguiente reajuste de la subjetividad⁵¹-, en la temporalidad verbal -en una variación constante de los marcos históricos-, o en la remisión implícita a diversos ámbitos de la teoría. Entre todos los recursos formales que contribuyen a esta productiva suspensión del sentido, hay un elemento cuya importancia resulta evidente: el profuso uso de la interrogación, especialmente a la hora de cerrar de modo inconcluso los desarrollos argumentales que se van encadenando en cada uno de los textos⁵². El propio ensayista señalará la trascendencia de este rasgo de su escritura con una observación, de la que incluso podría sustraerse una definición de lo ensayístico: “En esa dirección procurarán orientarse los interrogantes que, bajo la forma de afirmaciones, componen estas notas”⁵³. La interrogación se erige así como la modalidad más adecuada para acoger la referencialidad potencial de un discurso proyectado al -y desde- el futuro. Jorge A. Paita reflexionaba sobre la importancia de lo interrogativo en *Homo atomicus* en una interesante crítica aparecida en *La Nación* poco tiempo después de la publicación de este libro: “¿Qué significa interrogar o interrogarse con afirmaciones? Pienso en ese procedimiento que el autor practica (...) y lo veo exceder a una facilidad retórica o una singularidad de estilo”⁵⁴. Precisamente, para dar cuenta del especial papel de lo estilístico en el discurso mureniano, Paita observaba la necesidad de considerar de modo independiente la expresión y el contenido del mismo, -de hecho en su crítica incluye un apartado titulado “El qué” y otro “El cómo”-, ya que, a pesar de que *Homo atomicus* es quizás el libro de ensayos menos “literario” o “formalista” del autor -en comparación con obras como *El pecado original de América* o *La metáfora y lo sagrado*-, en su escritura no deja de producirse una intensa interacción entre los distintos niveles retóricos y temáticos del discurso; transgresión de la ortodoxia filosófica y crítica caracterizada por Paita

apriorísticamente con un método dado”. MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, Córdoba, Universitas, 2003, p. 27.

⁵¹ En este sentido, será reseñable el abundante uso del “yo” -rasgo poco habitual en la ensayística de Murena- un “yo” muy subjetivo que por momentos se torna casi confesional. Esta primera persona del singular, no estará focalizada durante todo el ensayo sino que aparecerá sólo en determinados fragmentos.

⁵² Blanchot realiza un valioso análisis de la dimensión filosófica y discursiva del interrogante: “Sólo notemos que cualquier lenguaje en que se trata de interrogar y no de responder, es un lenguaje ya interrumpido, más aún, es un lenguaje en que todo empieza por la decisión (o la distracción) de un vacío”. BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, op. cit., p. 34.

⁵³ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, op. cit., p. 127.

⁵⁴ PAITA, Jorge A., “Murena: Homo atomicus”, *La Nación*, 4 de marzo de 1962, p. 4.

con las siguientes palabras:

El estilo de “Homo atomicus” es transcrítico (...) y transdiscursivo, aunque asuma los métodos del pensar razonante cuando encadena intuiciones, mitos, saltos imaginativos, profecías. No se trata de un abandono total de los cauces del pensamiento (...), sino de una peculiar manera de transitarlos: en general Murena emplea intelectualmente la imaginación, se comporta con las intuiciones como un lógico riguroso, entreteje fábulas como quien arma un silogismo⁵⁵.

Este peculiar tratamiento discursivo que establece un cruce entre las modalidades de expresión correspondientes a diversas disciplinas, y que revierte en un genuino modo de pensamiento literario -caracterizado por Paita como “transcrítico”⁵⁶-, implica también una nueva actitud en su lectura: la de un lector “anti-especializado”, capaz de asimilar la falta de convenciones genéricas mediante una implicación activa y dialéctica en la reconstrucción de su sentido. Dicha actitud será reclamada por el propio Murena al inicio de su obra: “lectores capaces de disenter son los únicos que busca el autor de este libro”⁵⁷.

La “dificultad” derivada de la especial conformación conceptual y estilística de *Homo atomicus*, se hace patente ya en las críticas contemporáneas, que partidarias o no, no dejan de señalar el reto de lectura inherente a sus páginas. Por ejemplo, Juan Adolfo Vázquez, que celebraba desde *Sur* la aparición de esta obra, advertía:

Homo atomicus no es un libro para ser resumido sino para ser leído y meditado sin apresuramientos. Pero aquí estriba su mayor dificultad. (...) Además no es un libro de prosa fácil (...) si el lector, comprendiendo que vale la pena el esfuerzo, quiebra en sus partes naturales los interminables párrafos, busca el hilo conductor de cada sección, y repiensa los argumentos en función de la totalidad⁵⁸.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Paita afirma además sobre esta forma de pensamiento: “No le importa convencer o explicar, sino indagar y exponer. Pero hay algo más profundo en ello: un estilo transcrítico significa que la crítica es lujo en tiempos firmes y equivocación más o menos necesaria en épocas que viven, precisamente, en crisis”. Podría observarse cierta proximidad entre esta caracterización y la siguiente observación de Javier de la Higuera: “El ensayo no antropológico ha dejado de ser escéptico, como lo era el ensayo moderno, para convertirse en un pensamiento negativo, ha dejado de ser crítico en el sentido dialéctico para llevar la crítica a los límites de su misma posibilidad. Bataille ha identificado ese extremo como ‘negatividad sin empleo’ que no se traduce en acción o en sentido humano y no es el medio de una autoproducción”. DE LA HIGUERA, Javier, “El lugar del ensayo”, *op. cit.*, p. 62.

⁵⁷ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 12

⁵⁸ VÁZQUEZ, Juan Adolfo, “*Homo atomicus*”, *Sur*, Buenos Aires, n° 277, 1962, pp.62-63. Desde una perspectiva

Por su parte, Andrés Paíta —que define a *Homo atomicus* como “libro profético para discutidores”— hacía una valoración de sus condiciones de recepción en los siguientes términos:

Sin ser un libro predestinado a minorías, no creo que tenga muchos lectores naturales, sino que le costará bastante creárselos. Aunque no es obra especializada ni técnica, exigirá algunos esfuerzos al “lector común”, entre los cuales quizás se destaque el de cambiarle el marco histórico habitual para invitarlo a ver al hombre y el mundo en una perspectiva de milenios⁵⁹.

Este descolocamiento del lector, que en un ejercicio de prospección invertida supone hacerle asistir a su propia extinción como “especimen humano”, implicará una nueva forma de comprensión de sí capaz de asumir como constitutiva la crisis de lo que habían sido sus fundamentos hasta ese momento; de nuevo en palabras de Paíta: “Preguntar con afirmaciones, además de una forma de esperanzada desesperación, es haber advertido que estos tiempos reclaman, antes que filosofía —tal vez imposible— una sabiduría sobre la que aquélla podría afincarse luego”⁶⁰.

3.2.2. LOS PERSONAJES FÁUSTICOS DEL ENSAYO: DEL PARRICIDA AL ULTRANIHILISTA

Entre todos los ensayos que componen el libro, quizá sea “El ultranihilista”, aquél que podríamos considerar el núcleo conceptual de *Homo atomicus*⁶¹. El título de este importante ensayo pone de relevancia un procedimiento original y recurrente en la escritura de Murena: la articulación de su pensamiento a partir de la creación de “personajes ensayísticos”⁶². Estos

menos favorable Rogelio Barufaldi no dejaba de destacar el obstáculo que para su comprensión comportaba la factura de este ensayo: “el barroquismo —mental y lingüístico— en que se expresa”. *Vid.* BARUFALDI, Rogelio, “*Homo atomicus*”, *Señales*, n° 135, marzo-abril, 1962, p. 26.

⁵⁹ PAÍTA, Jorge A., “Murena: *Homo atomicus*”, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Es significativo en este sentido que ocupe el lugar central, siendo el único texto del libro incluido por Murena en todas sus posteriores recopilaciones *Vid.* *El nombre secreto*, *op. cit.*, pp. 141-186 (en este libro también se incluirá el ensayo final de *Homo atomicus*, “La irrupción del futuro”) y *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, pp. 65-124.

⁶² Además de la figura del “parricida”, en su primer libro encontramos otro ejemplo de personificación conceptual en los dos arquetipos que encarnan dos actitudes intelectuales ante la problemática americana. En *Ensayos sobre subversión*, como veremos en el siguiente capítulo, la perspectiva predominantemente narrativa favorecerá la aparición de estos personajes, —como “el portero”, “los delincuentes”, “un editor”—. En el ensayo de *El nombre secreto* titulado

“personajes” serán el resultado de un trabajo de tipificación del pensamiento en torno a la personificación de un concepto, cuyas repercusiones en el texto van más allá de las de un mero recurso formal. Ya en *El pecado original de América* encontrábamos la importante figura del “parricida”, que encarnaba uno de los ejes temáticos fundamentales en el libro (*Vid.* 2.3.3.). Curiosamente podrá establecerse más de una correspondencia entre el talante del parricida, -aquel que debe de perpetrar la ruptura definitiva con lo europeo- y el del ultranihilista, personaje de las postrimerías -de claras resonancias nietzscheanas-, que en su encarnación absoluta de la negatividad, debe llevar más allá el nihilismo imperante, en pos de una identidad resurgida del aniquilador proceso de igualación contemporáneo. Murena afirma sobre este personaje: “El ultranihilista busca más bien perder, empuja a perder todo lo que en él y en torno a él está perdido, lo ayuda hacia su fin. El amor del ultranihilista es como un reflejo del fuego consumidor”⁶³.

Tanto el parricida como el ultranihilista estarán caracterizados por una radicalidad esencial en su reivindicación de la diferencia. Este posicionamiento de ruptura se esgrimirá, en el caso del parricida, frente a la ilusoria identificación entre lo americano y lo europeo, y en el ultranihilista con respecto al proceso de homogenización que afecta a las diferentes facetas de lo contemporáneo -como la crisis de la alteridad implícita en el pan-homosexualismo, la homogeneización estandarizada de la tecnificación, o la masificación de la realidad política y comunitaria-; concepción cuya excepcionalidad debe ser entendida, como señala Américo Cristófalo, en relación a un determinado contexto, “un tiempo, la década del 60 de un aceptado vigilante señorío de la identidad”⁶⁴.

El vínculo entre estas dos figuras incide además en una interesante conexión entre *El pecado original de América* y *Homo atomicus*. Aunque la temática americanista, que había sido el eje fundamental del pensamiento de Murena en sus primeros ensayos, no sea abordada específicamente en su segundo libro -pareciendo haberse operado un drástico giro en este sentido-, la “herida americana” no dejará de ser interpelada desde cada uno de los textos que componen *Homo atomicus*: autocuestionamiento de un discurso que busca determinar el lugar que ocupa América en un momento en que los patrones históricos e identitarios mundiales están sometidos a un proceso de descomposición. En este punto se producirá una “convergencia invertida” entre la temática americanista y contemporánea: el paso de una europeización del

“México, la sociología y el pobre de espíritu”, encontrábamos las figuras de “el sociólogo” como hombre de ciencia, y “su primo”, que encarnaría la figura del propio ensayista (*Vid.* 2.4.1.).

⁶³ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 111.

⁶⁴ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 108.

continente americano a una americanización de occidente —el ensayista habla también de una “sudamericanización de Europa”⁶⁵-. En este paradójico proceso Murena especifica el diverso papel de Norteamérica y Sudamérica; a pesar de la aparente primacía de la imposición material del norte, serán los síntomas del extrañamiento histórico común a ambas “Américas”, lo que se estaría extrapolando a todo el mundo. En el *Excursus* que daba pie a “El ultranihilista” en su inclusión en *La cárcel de la mente* Murena reflexionaba sobre las dramáticas consecuencias de este desplazamiento:

Para un americano su experiencia americana habría de resultarle valiosa en esta instancia, pues el fenómeno que debía considerar y asimilar era en cierto modo justamente el de la “sudamericanización” de Occidente y del mundo. La ventaja de esta familiaridad tenía el precio incomparablemente más alto de que implicaba la generalización de un estado inhumano⁶⁶.

Desde las páginas de *Homo atomicus*, este sostenido diálogo con lo americano se establecerá fundamentalmente a partir de la perspectiva del “yo”, un “yo” ensayístico cuya posición dependerá de una ambivalente oscilación en el discurso: Murena que se pronuncia desde su condición de americano —“yo” habitante de un territorio problemáticamente historizado-, Murena que no puede dejar de dar cuenta de los imperativos de la realidad contemporánea —“yo” de la mundialización y de la posthistoricidad-. Esta inestabilidad en la determinación de los parámetros para legitimar la propia identidad, será definitoria también de lo que hemos denominado como “personajes ensayísticos”. Luis Thonis afirmaba:

Las suyas son criaturas del límite que pueden ser —en los ensayos- el *juvenis atomicus* o el ultranihilista-criaturas —en tanto creadas, en el sentido de Unamuno- que desplazan por su lógica toda posición de objeto “bueno” o “total”, evitando la toma, la inscripción complementaria en los paradigmas, los binarismos que hacen a la “historia” y el “mito”(…) ⁶⁷.

“El límite”, será un territorio insistentemente recorrido por Murena en este libro, de hecho, ese personaje liminar que es el ultranihilista, representará en sí una mediación —a la vez salvífica y diabólica- entre la realidad del “*juvenis atomicus*”, versión actual del “hombre que vendrá”, y la posibilidad del “*homo atomicus*”, humano futuro cuya naturaleza se debate entre la plena potencialidad y el total exterminio⁶⁸.

⁶⁵ Vid. MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, op. cit., p. 76.

⁶⁶ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, op. cit., p. 63.

⁶⁷ THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985, p. 50.

⁶⁸ Ernst Lewald caracteriza así la dimensión simbólica de este personaje: “De este modo Murena llegó al Homo

Esta tensión derivada de lo intermedio estará presente también en la táctica ensayística seguida por Murena en el desarrollo de “El ultranihilista”. El ensayo parte de una reflexión sobre la naturaleza del poder y su polarización contemporánea entre los regímenes democráticos y comunistas, deslindando los diferentes grados y derivas que esta dualidad ha protagonizado en occidente –con una atención especial la especificidad americana-. Murena vincula el origen de estas formas de poder a un especial trato con lo sacro –que parecería ceñirse a la primitiva concepción monárquica, con el rey como *axis* necesario en la cosmización del caos inhumano-. Para el ensayista la democracia representaría una pérdida del polo diferenciador que llevará a una homogenización desarticulada, -calificada por Murena como *caos*-, mientras que el comunismo supondrá “la caotización ‘cosmizada’, ordenada, de un cosmos previo”⁶⁹, intento de igualación supra-humana a la que el autor se referirá como *nihilismo*. Según Murena estas formas de gobierno y sus extralimitaciones en los totalitarismos representan fases críticas en una decadencia del sentido de lo sagrado del que emana la idea misma de poder: “desacralización democrática, resacralización totalitaria, asacralización nihilista, son los fallidos intentos hechos para responder al colapso de la simbología monárquica, que en su debido momento había perdido su capacidad sacroconductora”⁷⁰.

Tras el análisis llevado a cabo en la primera mitad de “El ultranihilista”, mediante el planteamiento que en su desarrollo trazan diversas simetrías –entre el eje oriente-occidente, “las artes negativas” y su reverso positivo⁷¹, etc.- el yo ensayístico se verá impelido, desde una encrucijada argumental, a cuestionarse sobre su propio posicionamiento ante esa compleja realidad circundante: “¿qué se me ofrece, entonces, donde quiera que sea, como fundamento o

atomicus, personaje fáustico final que vendió su alma al diablo para obtener el arma fina, un diablo cuyo poder satánico reside en el conocimiento de lo antinatural, de lo pernicioso para la raza humana ¿Por qué este desplazamiento hacia una ciencia diabólica? Debido a que el cristianismo ha logrado que la ciencia actúe sin vinculación al espíritu y en oposición a lo metafísico, lo que según Murena creó un problema gravísimo para la humanidad entera”, LEWALD, Ernest: “La crisis de la razón en el pensamiento de H. A. Murena”, *Los ensayistas*, n° 6-7, 1979, p. 33.

⁶⁹ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 79.

⁷⁰ *Id.*, p. 94.

⁷¹ “En el seno del caos lo que opera con manifiesta aprobación ‘oficial’ de las comunidades son las *artes negativas*” *Id.*, p. 61. Murena va describiendo cada una de estas artes que son sintetizadas en una especie de estribillo: el psicoanálisis como anti-terapia en su regodeo en la enfermedad (“*el arte de curar se ha convertido en el arte de enfermar*”); el uso de lo energético para el exterminio humano (“*el arte de construir se ha convertido en el arte de destruir*”); la meta-filosofía de Ludwig Wittgenstein y el Círculo de Praga como auto-anulación de lo filosófico (“el arte de pensar se ha convertido en el arte de no pensar”); el arte anti-representativo de las vanguardias como un acabar con una idea de lo artístico (“el arte de expresar se ha convertido en el arte de no expresar”); El uso manipulador de la propaganda como degeneración del ideal (in)formativo, (“El arte de orientar se ha convertido en el arte de confundir”). (*Vid. Id.* pp. 62-68). Unas páginas más adelante Murena retomará esta caracterización para revisar la “positividad” en que

posibilidad para mi existir?”⁷²; “Y ¿qué debo hacer? ¿Debo sumarme a la danza general? ¿Debo combatir? ¿Debo resignarme?”⁷³. Como respuesta, Murena termina por apuntar que la única salida para el colapso generalizado consiste en situarse en el *límite*:

Porque estar en el límite significa que se ha practicado un *desengagement* general, que –en lugar del *engagement* faccioso de la estrategia tradicional- se ha contraído un compromiso negativo general con la totalidad de las organizaciones concretas e ideales en las que se corporaliza la vida de la sociedad⁷⁴.

Este posicionamiento supone poner en crisis cualquier forma de adscripción, -exigencia que aplicada a la responsabilidad del intelectual será uno de los temas fundamentales en *Ensayos sobre subversión* (Vid. 3.3.)-. Paita lo caracteriza con las siguientes palabras:

Para neutralizar la “negatividad total” de este periodo de “interregno” [Murena] esboza un arte de vivir (el ultranihilismo), en algunos de cuyos enunciados se entrelee la doctrina del “no obrar” de Lao Tse. El ultranihilismo rechaza todo compromiso con el hermano hombre, es decir, con sectas, partidos, ideologías etc., y exalta todo compromiso, estrictamente personal, con la común y vulnerada condición humana en cada situación de la vida⁷⁵.

La filosofía del límite que puede leerse en el ultranihilismo, estará fuertemente emparentada, como señalábamos más arriba, con una particular visión de lo sagrado⁷⁶. El autor postula desde las páginas de *Homo atomicus* la necesidad de una nueva sacralidad en occidente que deberá ser vivida como una verdadera revolución espiritual –no estrictamente religiosa-. Frente a la esencia fuertemente historizada del cristianismo, donde estaría inscrita su propia decadencia, -como analiza Murena en el ensayo “La muerte de Dios”-, la nueva espiritualidad se fundará, en una

puede revertir el nihilismo implícito en dichas artes (Vid. *Id.* pp. 101-104).

⁷² *Id.*, p. 84.

⁷³ *Id.*, p. 85.

⁷⁴ *Id.*, pp. 107-108.

⁷⁵ PAITA, Jorge A., “Murena: *Homo atomicus*”, *op. cit.*, p. 4.

⁷⁶ La constante tensión hacia lo trascendente que atraviesa de un modo crítico con respecto a su formulación religiosa *Homo atomicus*, puede verse como una continuidad metamorfoseada entre el sustrato mítico-simbólico de sus ensayos americanistas y la transcendencia cifrada en lo artístico de sus últimos escritos.

interiorización trans-individual de lo sagrado. María Rosa Lojo afirma al respecto:

Hasta el mal, al cabo, trabaja para Dios. Por eso, el intelectual del interregno, de la penosa transición, impulsará aún más el movimiento de la caída, destruirá con mayor eficacia lo que deber ser destruido para que otro ciclo pueda ser. De la exacerbación del mal, del hartazgo del mal, surgirá al fin, como de la fase negra del proceso alquímico, un nuevo ser, una síntesis integradora de los opuestos, una más completa espiritualidad⁷⁷.

Cuando al inicio de la década de los setenta Murena volviese en *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, al ultranihilismo, -al que define como “la alegría decidida de atravesar”⁷⁸-, mostrará ya la necesidad de superar incluso el impulso radicalmente opositivo y religioso de esta filosofía: “Así el ultranihilismo, en su posición antagónica respecto a la descomposición universal de la época, empezó a aparecérselo culpable de una ingenua y no tan inocente complicidad respecto a ella. Fue abandonándolo. Lo abandonó”⁷⁹. En este abandono se intuye la perspectiva más abstractamente trascendente y unitiva presente en libros como *La metáfora y lo sagrado*⁸⁰.

3.2.3. HISTORIA DE UN TIEMPO SIN DISTANCIAS

Sería posible realizar una lectura de toda la obra ensayística de Murena en virtud de las inflexiones que, en su continuo atravesar territorios de reflexión, protagoniza el tratamiento de lo temporal. Si en su primer ensayo Murena reclamaba la necesidad de repensar desde lo metafísico la anomalía del origen americano, como un momento críticamente irresuelto, en *Homo atomicus*, la preocupación por lo temporal se desplazará en el otro extremo a una consideración sobre lo futuro; un futuro amenazador, que simbolizado por el hecho inédito que supone la posibilidad de exterminio total activado con la bomba atómica, parece violentar su propia naturaleza como horizonte de potencialidad –Murena se refiere a un “futuro en bruto”, “futuro cerrado”-. Esta extrema deriva temporal se concretará en la proposición de anacronismo adoptada por Murena en *Ensayos sobre subversión*, una respuesta a la sumisión temporal basada en una reivindicación

⁷⁷ LOJO, “H. A. Murena: la búsqueda del nombre”, *Cultura*, Año 2, n° 10, 1985, p. 40.

⁷⁸ MURENA, Héctor, *F.G.: un bárbaro entre la belleza*, Caracas, Tiempo nuevo, 1972, p. 27.

⁷⁹ *Id.* p. 29.

⁸⁰ “El impulso ultranihilista buscaba quemar hasta el fin las apariencias enfermas, para trascenderlas, para que volviese a brillar la trascendencia en que todo se sostiene: era religioso. El impulso con que se descende hacia uno mismo busca el originario centro de lo trascendente que hay en cada cual”. *Ibid.*

del presente como “un estar contra el tiempo” que desembocará en su última ensayística en una tentativa de “salida del tiempo” desde una perspectiva metafórica y universal.

Como apuntábamos, el futuro será la temporalidad determinante del discurso ensayístico en *Homo atomicus*⁸¹, un tiempo cuya relación con la contemporaneidad se ve radicalmente modificado en el declinar de lo moderno; según la reflexión de Murena, lo anómalo de la nueva relación con lo futuro consiste en una tentativa de erradicación de la distancia que lo caracteriza, con la consiguiente vulneración de la relación del hombre con su propia finitud -Murena afirma “para vivir mi breve vida, debo vivir de algún modo el destino de toda la humanidad”⁸²-. El título del último capítulo de *Homo atomicus* resulta sintomático al respecto: “La irrupción del futuro”, donde el verbo “irrumper” implicaría tanto una consideración impropriamente presentual de este tiempo, como cierto índice de violencia en su consecución. La irrupción daría cuenta de una fragmentación del cauce temporal, un discurrir que para Murena, -como para Benjamin-, no remite a un sentido lineal y progresivo de lo histórico. De hecho el ensayista argentino cita las palabras de San Agustín “¿de dónde y adónde pasa [el tiempo]? ¿De dónde, sino del futuro? ¿Por dónde, sino del presente? ¿Adónde sino al pasado? Luego va de lo que aun no es, pasa por lo que carece de espacio y va a lo que ya no es”⁸³. La alteración de la fuente temporal, el futuro, tendrá como consecuencia una desarticulación retroactiva. Américo Cristófalo, que ha tratado con detenimiento la reflexión de Murena en este punto, afirma sobre las causas y consecuencias de ese “futuro en bruto”:

El futuro iluminista, el futuro absoluto al que se orienta, es la jactancia de haber puesto término a la ilusión teológica-. El futuro orientado en cuanto tiempo absoluto, da paso a una arrebatada idolatría de la novedad que rompe la forma histórica e inaugura la norma del futuro abarcable. La imagen ideal del futuro conspira contra la continuidad del pasado, articulado, vivo, en cuanto tradición. El pasado, obstruido, se convierte así mismo en objeto de aplastante, infecunda adoración⁸⁴.

Aunque la problemática de una indiferenciación temporal es abordada por Murena de un modo específico en su último ensayo, ésta no deja de estar presente en la totalidad del libro.

⁸¹ “El ‘futuro’ tiene, pues, varias referencias en los textos de Murena; en ningún caso se trata, cierto, de un nuevo edén por venir, sino más bien de un futuro pasado que escribe, reinventándose en bifurcación respecto del presente, ahí donde se esbozan para él las ‘falsas uniones’, el religamiento por el fetiche o la idolatría, y a las que responde con el amor del ultranihilista, pasión que se dice exterior a los nihilismos”. THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *op. cit.* p. 44.

⁸² MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, *op. cit.*, p. 104.

⁸³ *Id.*, p. 207.

⁸⁴ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 118.

Quizá uno de los ámbitos donde se hace patente de forma más inmediata sea el de la técnica, como derivación exacerbada de un ideal de ciencia que tiene su origen en el antropocentrismo renacentista, y cuyos últimos avatares -además en la potencialidad de una masacre absoluta de la bomba atómica inferida del título general del libro-, son sintetizados por Murena de forma muy gráfica en su primer ensayo. A partir de una observación literal en torno a los primeros experimentos espaciales, “*un perro había estado observándonos desde la vastedad sideral*”⁸⁵, el autor plantea la posibilidad de llevar más allá su lectura de este hecho:

Respecto al caso sobre el cual en aquellos días reflexionaba, la conclusión correcta me parecía una sola: la humanidad se había mirado así misma a través de los ojos de un perro. Con un agregado: la amplitud radicalmente nueva de la perspectiva con que había contado esos ojos, el alcance por primera vez mundial de esa mirada, indicaban que se había iniciado para el mundo una nueva época. Una época que tiene por emblema a un animal. En el cielo había estado la señal para que todos viésemos: había comenzado la era de la subhumanización del hombre. Tal era el sentido del hecho, del perro, tomado al pie de la letra⁸⁶.

Con la reivindicación de la literalidad de su interpretación, Murena apelaba también a una falta de mediación con respecto al objeto de lectura. La mirada como reconocimiento básico de la distancia es trasgredido tanto por la supresión de la perspectiva irreflexiva del animal, como por la amplificación inédita del punto de vista mediante los artefactos de la técnica. María Rosa Lojo comenta al respecto:

Murena advierte que ahora el planeta entero se ha convertido en el lugar de un vasto exilio. El centro de gravitación no está ya en algún punto del mundo (Europa, por ejemplo) sino fuera de él. (...) La mirada del perro “abstracta, liberadora, monstruosa” es la de la ciencia misma (...). El perro (símbolo, por otra parte de la bestialización universal en la novela de Murena *Caina* (o canina) *muerte*) indica también en esta lectura de los acontecimientos que el patrón de medida y valor ha dejado de ser humano, que se padece una degradación ontológica⁸⁷.

El ambivalente desajuste entre lo sub-humano y lo supra-humano⁸⁸, cuyas representaciones arquetípicas se corresponden con el animal y la máquina respectivamente, -imágenes recurrentes en el ciclo novelístico de Murena *El sueño de la razón*-, polarizará un pensamiento humanístico

⁸⁵ MURENA, Héctor, *Homo atomicus*, op. cit., p. 15.

⁸⁶ *Id.*, p. 16.

⁸⁷ LOJO, María Rosa, “Murena: una imagen mítica de América”, op. cit., p. 178.

⁸⁸ *Vid.* KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado*, Barcelona, Paidós, 1993, “Hombre y no hombre, superhombre

que debe replantearse sus nuevas cotas. Siguiendo con la metaforización derivada de la mirada, Murena se refiere a la publicidad subliminal como síntoma de la manera en que un valor de progreso como es la velocidad, puede transformarse en un instrumento de manipulación. La velocidad, como vimos en el análisis de *El nombre secreto*, será asociada por Murena a una idea culpable del viaje, estandarización contemporánea de la trasgresión metafísica originaria (*Vid.* 2.4.3.).

Para Murena, la técnica –tema de emergente interés filosófico en el siglo XX–, en su supresión de “lo indeterminado”, “lo irrepetible”, es decir, de la diferencia definitoria de lo humano, propicia una alienación que es presentida como reificación sustitutiva del hombre –perspectiva que, según la terminología acuñada por Eco, le incluiría en la línea de los “apocalípticos”, en oposición al optimismo tecnológico de los “integrados”-. Pero esta alienación, producto de una mismidad reproducible y extralimitada, no es exclusividad de lo técnico sino que está presente en los diversos ámbitos de la vida contemporánea. Uno de los aspectos abordados por Murena desde esta óptica será la homosexualidad, tema central de su controvertido ensayo “La erótica del espejo”. Aunque las argumentaciones del ensayista resultan discutibles en determinados puntos –principalmente en los que se orientan a identificar la homosexualidad como principio patológico–, el ensayo en su conjunto exige una lectura capaz de atravesar el juicio inmediato para acceder a una interpretación más abstracta y coherente con el planteamiento postulado desde las tesis centrales del libro. Murena parece referirse más a las repercusiones de una codificación social de la idea de homosexualidad, como generalización de una imagen amorosa y sexual fundamentada en la supresión de la heterogeneidad del otro –el amor como el riesgo de salida de sí, en una experiencia vinculada a lo trascendental⁸⁹-. Murena además engloba la homosexualidad en una respuesta a una crisis generalizada que ha llevado a cuestionar los valores sexuales en occidente desde una óptica dionisiaca:

en su vena activa, la homosexualidad procede como punta de lanza en la sorda y extendida rebelión contra

e infrahombre son una pareja de conceptos tales que han abierto y articulado nuevas posibilidades políticas con su potencial lingüístico de argumentación”. *Id.* p. 236.

⁸⁹ Murena ilustra esta reflexión con una alusión a la ópera *Tristán e Isolda*, a partir de las palabras del héroe: “‘Qué deseo, qué temblor, verla. He oído ya cerrarse con fragor tras de mí la puerta de la muerte’. Manifestación enfermiza del amor heterosexual, Tristán expresa sin embargo con esas dos frases la clave ontológica de dicho amor: una apretura al otro sexo, una salida de sí hacia una tierra extraña en la cual puede aguardar la muerte”. *Id.*, p. 35 Murena además ve en la ópera wagneriana el síntoma de un estado de hastío generalizado, de una heterosexualidad esclerotizada, ante la que figuras como Oscar Wilde suponen un necesario revulsivo: “La situación se había tornado insostenible cuando estalló de pronto públicamente ese *recuerdo* violento del otro principio, que es la homosexualidad. Me refiero al drama que protagonizó Oscar Wilde, quien, por haber osado poner al descubierto el origen de la enfermedad común, tuvo que pagar oficiando de chivo emisario de toda la sociedad”. *Id.*, pp. 47-48.

un orden humano que, desde hace más siglos que lo que se suponía –acaso desde la aparición de la filosofía griega clásica, más seguramente a partir de los ideales cristianos y sin duda tras la escolástica-, ha venido exaltando casi sin descanso y exageradamente el aspecto apolíneo, ascético, racional del hombre⁹⁰.

De hecho, al final del ensayo Murena deja claro que no reivindica como “saludable” el reverso heterosexual, sino una identidad que atravesando la definición sexual vaya más allá en la contemplación del principio masculino y femenino presente en cada individuo⁹¹:

La persona más plena, esa que no sacrifica nada de sí a la homosexualidad ni a la heterosexualidad, resulta *equivoca*. El heterosexual desconfía de ella y el homosexual la hace objeto de sus sospechas. Pero de todos modos (...) ¿no será ese tipo de persona más plena el objetivo hacia el cual nos encaminamos con movimientos lentos, complejos y penosos?⁹².

Esta tensión con la mismidad también es puesta relación, como vimos en el apartado anterior, con las formas del poder que polarizan en ese momento la situación política mundial: tanto la democracia como el comunismo (*caos* y *nihilismo*) suponen una anulación de la representación de lo excepcional a favor de la igualdad horizontal de la sociedad; situación puesta en relación por Murena con una profunda crisis del sentido de lo sagrado que debe ser interpretada más que como una genérica “muerte de Dios” –según la conocida sentencia nitzcheana-, como “muerte del cristianismo”, en cuanto que religiosidad apegada a la dimensión humana e histórica de lo divino⁹³. Para Murena esta “autoidealización” debe ser superada en pos de una espiritualidad más personal e interiorizada⁹⁴, potenciadora de una amplificación de la idea misma de hombre.

⁹⁰ *Id.*, p. 40.

⁹¹ Murena parecía estar respondiendo a las críticas que le acusaban de haber censurado la homosexualidad, cuando años más tarde afirma en su autobiografía ficcional: “F. G. se coloca en el mismo plano que Wilde, de algún modo absuelve a éste en forma implícita de toda culpa por su homosexualidad. ‘El Amor es uno, hay variedades, no hay discriminaciones’, dice el cuaderno de tapas negras”. MURENA, Héctor, *F.G.: un bárbaro entre la belleza*, *op cit.*, p. 149.

⁹² *Id.*, p. 49.

⁹³ “La era del Dios Cristo ha terminado –piensa Murena-; Cristo no era todavía afirmación y liberación plena. El cristianismo exaltó al cuerpo por la encarnación divina pero hizo también de él un enemigo, reivindicó la materia mundana, pero en su reino creció la ciencia hasta cuantificar y cosificar el mundo a un extremo insostenible; predicó el amor pero muchas veces a sangre y fuego. Debe producirse pues, una nueva mostración de lo Santo que ocurrirá acaso bajo el signo del Espíritu, la paloma de la Alianza, la tercera persona de la Trinidad”. LOJO, María Rosa, “H. A. Murena: la búsqueda del nombre”, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁴ De hecho Murena llega a relatar de un modo cercano a lo autobiográfico su propia experiencia con el cristianismo; “confesión”, sobre la que volverá sus diálogos radiofónicos (*Vid.* 4.5). Recordando cómo a pesar de no haber sido bautizado, ni de haberle sido inculcado ninguna idea religiosa en su seno familiar Murena afirma: “a los diez años de edad, con la profunda seriedad de la niñez, por decisión propia, me bauticé y entré en la casa católica. A lo

Cuando en su temprana crítica Andrés Paita se preguntaba por el alcance de un libro como *Homo atomicus*, se refería así a lo que él denomina una paradójica “universalidad inmediata”:

Homo atomicus no es universal porque se vaya a difundir universalmente –lo que tarde o temprano sucederá–, sino por las condiciones que en grado excepcional posee para que ello pueda ocurrir: no lo es porque trate un tema universal, sino por la manera en que lo hace; no por lo que dice el autor, sino por el punto de vista en que se sitúa para decirlo⁹⁵.

El fuerte *compromiso* con la contemporaneidad desde el que Murena postula las páginas de su segundo libro de ensayos hará que la pregunta por su vigencia deba ser hoy reformulada. Quizás sea precisamente en esa incómoda perspectiva, -punto de vista “en fuga” al que se refiere Paita-, donde radique la “actualidad” de su lectura, una lectura inédita de problemáticas que, metamorfoseadas, siguen caracterizando nuestro presente.

largo de más de cinco años me sentí pertenecer a ella con fervor, acaso con el fervor desmesurado de una especie de converso. Luego *salí* de esa casa”. *Id.*, p. 122. A partir de este momento, según sus palabras, deberá afrontar el conflicto de no poder identificarse con actitud atea, ni volver al cristianismo –u otra forma de ortodoxia religiosa– como fundamento para la sostenida indagación espiritual que desarrolló durante toda su vida.

⁹⁵ PAITA, Jorge A., “Murena: *Homo atomicus*”, *op. cit.*, p. 4.

3.3. RESPUESTAS A LA CAÍDA: LAS SUBVERSIONES DEL ENSAYO

3.3.1. RELECTURA DE LA MARGINALIDAD: ESCRIBIR *CONTRA EL TIEMPO*

*Ensayos sobre subversión*⁹⁶ (1962) nos acerca a un momento particularmente auto-reflexivo de la escritura de Murena. Aunque cada uno de los libros de ensayo que jalonan su trayectoria suponen una reelaboración de su poética ensayística –transición permanente de la que tratamos de dar cuenta en el seguimiento general de nuestro trabajo–, en esta obra adquiere una relevancia especial, al centrarse en la figura del ensayista como el catalizador de una nueva ética intelectual capaz de asumir las transformaciones de lo contemporáneo. De hecho Murena afirma en su prólogo: “La profesión de fe de un hombre de letras sería acaso el título en realidad apropiado para las páginas que siguen”⁹⁷. El personal alegato que en sí constituye este libro tendrá mucho que ver con la idea de una “confesión en clave de ensayo”, –en la que resuenan ecos de ese diario a la vez público y privado aparecido en la revista *Sur*, “Los penúltimos días”, donde al inicio de su creación el autor sentaba las bases de lo que sería su posicionamiento intelectual (*Vid.* 1.2.3.)–. Ya en su tercer libro, *Ensayos sobre subversión*, Murena parece incorporar de forma compleja las polémicas suscitadas durante esos años por la inadecuación de su pensamiento a las predominantes posturas ideológicas y estéticas. La reafirmación de su disidencia en esta obra señala un punto de inflexión con respecto a lo que supondrá su paulatino alejamiento de la confrontación abierta con el medio intelectual mediante las posiciones más radicales y esencialistas de sus últimos libros. Para subrayar el talante conflictivo que motiva las páginas de *Ensayos sobre subversión* Murena entreteje sus argumentaciones en una trama que se acerca por momentos a lo narrativo, como forma de distanciamiento de un “yo” que es a la vez sujeto y objeto de lo ensayístico. En estos ensayos asistimos a la representación fragmentaria de un proceso inculpatario –lo que dota al texto de un interesante carácter agónico–, en el que el escritor será expuesto al juicio de lo social, con el fin de dar cuenta del carácter inherentemente revolucionario de la literatura.

Sólo un año media entre la publicación de *Homo atomicus* y *Ensayos sobre subversión*. Esta cercanía cronológica se traducirá en cierta proximidad conceptual –aunque en su constitución

⁹⁶ Este libro apareció en dos ediciones consecutivas: Buenos Aires, Sur, 1962; San Juan, Universidad de Puerto Rico, La Torre, 1963. Recientemente una editorial española ha publicado esta obra junto a un ensayo de su siguiente libro: *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Octaedro, Barcelona, 2002. En nuestro trabajo las citas hacen referencia a la edición de Puerto Rico.

⁹⁷ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 9.

como libros sean muy diferentes- por remitir a un determinado momento del pensamiento de Murena, que hemos identificado con una segunda línea de su ensayística⁹⁸. Podría incluso leerse *Ensayos sobre subversión* como una continuidad desmembrada de *Homo atomicus* –en el sentido de un ensayo que se hubiese desarrollado hasta adquirir la dimensión de un libro-, por abordar de un modo específico una perspectiva, la literaria, paralela al resto de las temáticas –lo técnico, lo sexual, lo político, lo religioso (*Vid.* 3.2.1.)- desde las que se interrogaba en esa obra la crisis de lo contemporáneo. Algunas de las palabras de Murena en el prólogo de *Ensayos sobre subversión* revelan un tono similar al de su anterior libro, al adoptar una mirada límite, casi apocalíptica:

Pues la amenaza que los poderes dominantes alzan hoy contra el hombre de letras es la exigencia de una metamorfosis que significa la extinción. Esos poderes no son ya sólo aquéllos visibles y tradicionales (...), sino principalmente el impulso letal que circula de célula a célula en cada comunidad, las erráticas, mutables y, sin embargo, férreas presiones del estilo de existencia general⁹⁹.

La idea de futuro hipertrofiado, asociada a una ruptura de los sustentos tradicionales, llevan a Murena a la formulación en *Homo atomicus* del ultranihilismo como única vía capaz de superar la crisis generalizada (*Vid.* 3.2.2.). El ultranihilista, representante de un actitud radicalmente “descompromisiva”, será encarnada en *Ensayos sobre subversión* por la figura meta-referencial del hombre de letras, caracterizado por Murena como esencialmente “subversivo”¹⁰⁰. Este calificativo –con una trágica y muy determinada denotación política en la Argentina de los años inmediatamente posteriores a la muerte de Murena- tendrá aquí una connotación más amplia, identificándose con una oposición a modo de continuo desplazamiento frente a un orden “enquistador” de lo social, que va más allá de la convencional articulación desde las formas históricas de poder político. Murena se refiere de modo explícito en su prólogo a la índole de “lo subversivo”, abriendo su definición a una interpretación más amplia y abstracta:

La subversión que constituye el tema común de estas páginas es el movimiento natural del espíritu en

⁹⁸ Línea correspondiente a un análisis de la crisis de la modernidad, con un trasfondo teórico común de lecturas que postulan una exterioridad del discurso filosófico, como es el caso de los autores de la escuela de Frankfurt (*Vid.*3.1.).

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Son significativas las palabras con las que comienza la introducción a tres manos de la última edición de *Ensayos sobre subversión*: “Héctor Álvarez Murena es subversivo. ¿Qué quiere decir esto hoy, cuando él está muerto, cuando escribió lo que mejor escribió entre los años cincuenta y setenta y cuando la palabra subversivo ha sido vaciada a favor de una más atemperada como transgresor?”. GÓMEZ, Adriana, MARTÍNEZ, Margarita, REINGELHEIM, Pablo, “Un lenguaje para la subversión”, en MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Barcelona, Octaedro, 2002. p. 13.

cumplimiento de su vida. Pues la esencia de la vida espiritual o humana es subversiva, revolucionaria: su religiosidad consiste en acceder sin cesar a barrer con lo muerto, a morir, para dar paso a lo vivo, para renacer. La toma de conciencia y la ejecución de la dialéctica subversiva del espíritu forman la tarea específica del hombre de letras, la cultura¹⁰¹.

Tras la genérica denominación de “hombre de letras”, podríamos leer una alusión concreta a la figura del ensayista como modelo de intelectual que transgrede los géneros tradicionales, tendiendo puentes inéditos entre la literatura y el pensamiento; la “subversión” postulada por Murena resultaría así cercana a la naturaleza herética de la escritura ensayística a la que Adorno se refería al final de su conocido meta-ensayo: “Por eso la más íntima ley formal del ensayo es la herejía. Por violencia contra la ortodoxia del pensamiento se hace visible en la cosa aquello, mantener oculto lo cual es secreto y objetivo fin de la ortodoxia¹⁰².

Lo subversivo como actualización del ideal ultranihilista, implicará ahondar en la tensión con respecto a la temporalidad. Si en *Homo atomicus* se diagnostica la ausencia de un tiempo mediador con respecto a una contemporaneidad marcada por la imposición de lo que Murena denominaba “futuro en bruto”, en *Ensayos sobre subversión* Murena hablará de la necesidad de hacer frente a dicha anomalía mediante una actitud *extracontemporánea*:

Así el hombre de letras, si desea ser contemporáneo, debe comenzar por ser anacrónico. Anacrónico en el sentido originario de la palabra, que designa el estar contra el tiempo. La entrega total al presente es una entrega parcial; la contemporaneidad inmediata es una atemporaneidad¹⁰³.

Ese “estar contra el tiempo”, que según Cristóbal define paradigmáticamente la posición crítica de Murena, enuncia una exigencia intelectual de primer orden, como respuesta a un tiempo que en su desarticulación demanda paradójicamente un mayor servilismo a los dictados epocales –que el ensayista identifica con las “falsas subversiones” caracterizadas por la inmediatez en su adhesión, que se erige contra la distancia propia de la idea misma de cultura-, reflexión en la que pueden escucharse también ecos del pensamiento de Adorno: “La actualidad del ensayo es la actualidad de lo anacrónico”¹⁰⁴.

¹⁰¹ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., p. 10.

¹⁰² ADORNO, Th. W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 36.

¹⁰³ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., pp. 11-12. Silvio Mattoni comentaba así la dimensión del anacronismo en el postulado adorniano: “Con respecto a lo decible y pensable en la contemporaneidad, el ensayo tendría la actualidad y la potencia críticas de lo anacrónico, siguiendo la huella del proyecto nietzscheano de un pensamiento inactual (y también fragmentario), que socavaría la actualidad de las verdades positivas eternizadas y extrapoladas de su historia mediante la instauración de otro tiempo en el corazón del presente”. MATTONI, Silvio, *Las formas de ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., p. 36.

¹⁰⁴ *Id.*, p. 35.

En el primer ensayo titulado “la subversión necesaria”, Murena establecerá una conexión entre lo postulado por él como “anacronismo subversivo” y la idea tradicional asociada a la marginalidad del escritor. Para ello parte de un estereotipo fraguado en la modernidad como cristalización y metamorfosis del desgarramiento con respecto a lo social iniciado con el romanticismo y que adoptará a través del siglo XX los ademanes de una militante impostura –desde la trágica gestualidad de la bohemia finisecular a la desaforada provocación vanguardista-. Esta caracterización pone de relieve el desconcertante talante del escritor, que será objeto de una permanente vigilancia por parte de la sociedad. Murena caracterizará dicho recelo a través de lo que califica como “el punto de vista del portero”, moderno guardián del *límite* entre lo público y lo privado ante el que los hombres de letras “se aparecen a todas luces como delincuentes”¹⁰⁵. Estos signos externos del “malditismo” que redundarán en una sospechosa abundancia de traiciones, fracasos, crímenes, delirios en sus obras, serán postulados por Murena como síntomas de una violencia revolucionaria, que va más allá de un atributo circunstancial, y que tiene que ver con una función –o anti-función- catártica por revulsiva de la literatura:

Pues digámoslo ya: estos inofensivos literatos son los conspiradores más peligrosos y tenaces con que la sociedad se haya enfrentado nunca. Porque no quieren poder, no quieren riquezas, no quieren placer, no quieren reformas sociales. (...) Es que no es eso lo que su ser busca. Con todas las potencias del instinto y del espíritu, el fin que persiguen es la regeneración del género humano. ¡Ni más ni menos...!¹⁰⁶.

Esta concepción –que Murena perfilará años más tarde desde lo autobiográfico en torno a la idea de “el error de escribir” formulada en *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (*Vid.* 4.3.3.)- podría vincularse a una nueva forma crítica que supone a su vez una reconsideración de la dimensión de lo literario; Javier de la Higuera en una reflexión sobre la naturaleza del ensayo, se referirá en este sentido al “poder impotente propio del lenguaje literario” aludiendo al pensamiento de autores como Foucault o Blanchot:

De la vacuidad de la literatura surge su fuerza; de su impotencia su poder, “poder impotente”, que hace de ella una auténtica fuerza revolucionaria. (...) La literatura no trabaja para el sentido, no crea obra de cultura.

¹⁰⁵ *Id.*, p. 15.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 23. A lo largo del mencionado ensayo se insistirá en que precisamente bajo la aparente fragilidad e inutilidad de una figura por momentos irrisoria se esconde un potencial de resistencia sin parangón en la sociedad: “Se subestima, empero, la obstinación y la ferocidad de estos perros perdigueros de lo absoluto”. *Id.*, p. 24; “En esta batalla lenta y milenaria, cada palabra, cada verso, cada página crítica, cada drama son una bala, un acero, un explosivo que van minando, royendo, debilitando la ciudadela en la que se refugia el hombre que un día será al fin ‘antiguo’”. *Id.*, p. 25.

Frente al lenguaje común, que es el lenguaje de la acción y del trabajo, de la lógica y del saber, el lenguaje literario es el lenguaje no-instrumental que se agota en su propia experiencia¹⁰⁷.

Aunque en un escenario teórico muy distante, Murena advertía ya sobre la capacidad desestabilizadora de la literatura, cuya posibilidad de “acción” tiene más que ver con el interrogante radical de su vacuidad constitutiva, -identificado cada vez más con una tensión hacia lo trascendente- que con la ilusión de un discurso pautadamente propositivo e intervencionista.

3.3.2. LOS DISCURSOS INSOPORTABLES DEL ESCRITOR TRANSTERRADO

Para encarnar la especial índole de sus argumentaciones Murena elige en este tercer libro “un punto de vista ensayístico” inédito en sus escritos. Como advertíamos al inicio de este capítulo, los textos que componen *Ensayos sobre subversión* estarán caracterizados por una particular modalidad discursiva que se aproxima por momentos a lo narrativo y a lo dramático. Dicha intromisión genérica obedece tanto a una necesidad de distanciamiento del “yo” -ya que el ensayista es al mismo tiempo sujeto y objeto de la reflexión-, como al trasfondo conflictivo -oposición entre lo social y la verdadera raíz de lo intelectual- sobre el que se despliega el pensamiento en estos ensayos, dotados de un fuerte carácter agónico. La trama para-ensayística se corresponderá con la escenificación fragmentaria de un proceso judicial, en la que el papel del “yo” oscila entre la exterioridad de una voz inculpatória -trasunto de la realidad social- y la proposición defensiva del intelectual que debe ser leída de un modo indirecto, a través del distanciamiento de una dosificada ironía. Este juego de voces llegará incluso a hacerse explícito mediante diversas modulaciones textuales. En el primer ensayo “La subversión necesaria”, por ejemplo, el sujeto ensayístico hará de árbitro entre el “punto de vista del portero”, que, como señalamos, es el representante de la “mirada ciega” de lo social y esa sospechosa comunidad de los “malditos”, cuyo más radical alegato es pronunciado por sus propias obras¹⁰⁸; un ejemplo de dicha confrontación lo encontramos en el siguiente fragmento:

Por una Cordelia, centenares de Raskolnikov, mientras la voz de Don Quijote se ahoga bajo los aullidos de los Macbeth, las Clitemnestra, los Fausto, los Chichikof, las Temple Drake. Diríase que a la inocencia se le antoja echarse a dormir cada vez que uno de estos señores enarbola la pluma. Una sospecha nos

¹⁰⁷ HIGUERA, Javier de la, “El lugar del ensayo”, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰⁸ Murena concluye su ensayo “Historia de algo que ocultamos” con las siguientes palabras: “Creo que fue Malraux el que dijo que el día del Juicio serán las obras de arte y no los hombres quienes darán cuenta de la humanidad”. MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, p. 44.

perturba de pronto. Tales historias ¿no nos narran por ventura lo que a sus autores les hubiera *gustado* hacer? Asesinar, robar, desesperar, maldecir, engañar, ¿eran esas ansias insatisfechas el secreto que llevaban dentro? El portero asiente con la cabeza. Pero un trueno retumba al mismo tiempo en lo alto y el panteón completo de los inmortales se adelanta a pedirnos cuentas¹⁰⁹.

En el segundo ensayo, “Historia de algo que ocultamos”, el sujeto ensayístico partirá de una perspectiva enfáticamente objetiva, -cercana a la de los medios informativos- para exponer los datos que hablan de un cambio de actitud social con respecto a un tema, lo sexual, que ha sido objeto de una clara censura y autocensura, en la historia literaria de occidente. Murena comienza por exponer algunos “casos” dignos de consideración en este sentido, como el capítulo que el propio Dostoievski decidió excluir de *Demonios*, donde se describía la violación a una niña de doce años; la condena y consiguiente vejación pública que padeció Oscar Wilde por unas páginas explícitamente autobiográficas; el escándalo producido por el realismo anatómico y trans-social de la novela *Lady Chatterley’s lover* de D. H. Lawrence hasta llegar a la contemporánea *Lolita* de Nabokov. A partir de esta exposición Murena desplegará su argumentación retomando la trama judicial presente en su anterior ensayo, para valorar la situación actual:

Detengámonos, observemos. Sumario de estos hechos tomados al acaso. ¿Qué dice la brújula respecto a la posición de la sociedad occidental hacia 1960? Dice: *Lolita*, para ser discretos. (...) Por otro lado, cualquier literato principiante dotado de olfato siente que, en lo que haga, el sexo –si es posible, tomado en su escorzo escatológico- no debe faltar. Hoy se ha terminado por sentir como un deber moral mostrar los órganos sexuales en el salón en que se reúne la sociedad. Y la sociedad incluso aplaude¹¹⁰.

Murena señala como raíz altamente radical de este proceso la figura que en el siglo XIX, se instaura como precursor de esta transformación, el marqués de Sade, quien al ser reiteradamente encarcelado: “Pagó constante y sonante el sueño, ese puñado de libros que nos deparó a nosotros, los miembros de la sociedad que fue su carcelera, para profetizar qué habría de ocurrirnos”¹¹¹. Murena establecerá una conexión entre esta apertura trasgresora y el carácter cientifista con el que se legitimó de la mano de Sigmund Freud: “Tal es la máscara tras la cual el marqués de Sade huyó de la cárcel y se adueñó de nuestro siglo”¹¹². La continuidad psicoanalítica que hará énfasis en el carácter de neurosis, de enfermedad, supone un último avatar de esa línea

¹⁰⁹ *Id.*, p. 20.

¹¹⁰ *Id.*, pp. 35-36.

¹¹¹ *Id.*, p. 37.

¹¹² *Id.*, p. 38.

que en occidente se fragua con la inter-traducción del platonismo y cristianismo, y que será validado en el devenir filosófico por el “descuartizamiento” cartesiano del hombre en *res extensa* y *res cogitans*¹¹³. Esta escisión que lleva a una conflictiva relación con el cuerpo marca una clara distancia entre occidente y oriente, donde incluso lo sexual es vinculado a una dimensión sagrada. En el desarrollo de su ensayo -en el que cita el pensamiento de Bataille, autor que a principios de los sesenta no formaba parte de la ortodoxia crítica-, Murena buscaba contextualizar en un proceso de amplias implicaciones históricas, filosóficas, sociales y estéticas el llamativo cambio respecto al tratamiento literario de lo sexual. Esta transformación por encontrarse todavía en proceso será susceptible de respuestas extremas: por un lado el recrudecimiento de una actitud de censura ante lo que todavía era catalogado como una generalización decadente de lo pornográfico y, por otro, la exaltación de la liberación sexual -cuya rúbrica vendría años después de la mano del “mayo del 68”-, que, en su militante proclama, corría el peligro de colapsar el verdadero papel revolucionario que lo sexual debía desempeñar en occidente¹¹⁴.

Además de la conexión con el controvertido ensayo “la erótica del espejo”, incluido en su anterior libro (*Vid.* 3.2.3.), “Historia de algo que ocultamos”, resulta interesante por referirse a algunas de las problemáticas que Murena enfrentaría narrativamente en su última novelística, donde, como veremos, el cuerpo y la trasgresión sexual serán, junto a un radical trabajo con el lenguaje, los dispositivos de una muy arriesgada tentativa de violentar los códigos realistas -en los que se inscribían sus primeras novelas- hasta un límite donde podría pensarse, más que en una estética experimentalista, en una estética hiperrealista, -dada la inversión por la que “lo oculto” pasa a ser excesivamente visible- (*Vid.* 3.4.3.). A lo largo de *Ensayos sobre subversión* se harán varias alusiones a la falacia implícita a una literatura de lo “real”: “Y más grosera resulta la apostasía de los *soi-disant* “realistas” (si es que esta palabra ha significado alguna vez algo)”¹¹⁵.

Con el cierre de “Historia de algo que ocultamos”, Murena parecía responder a las diversas críticas y cesuras que como autor y editor tuvo que enfrentar a lo largo de su trayectoria. Ejemplos de ello serían la polémica suscitada por la temprana traducción de *Lolita*, promovida por él mismo, en la editorial Sur¹¹⁶, llegando incluso a decretarse por la Municipalidad de Buenos

¹¹³ *Vid. Id.*, pp. 39-41.

¹¹⁴ “La revuelta que desde hace medio siglo cumple la *res extensa* tiene por fin terminar con ese desgarramiento, pide al hombre una reforma total de la imagen que tiene de sí mismo. Y el sexo es parte de la *res extensa*. Por eso el sexo es revolución. Los hombres de letras cuya temática es ‘el sexo’ piden de tal suerte también -conscientemente o no- esa honda modificación del hombre” *Id.*, p. 64.

¹¹⁵ *Id.*, p. 27.

¹¹⁶ Murena fue el responsable de la temprana traducción y publicación de *Lolita* en castellano por la editorial Sur;

Aires su secuestro; la traducción al italiano de su novela *Los herederos de la promesa*, que será objeto de un curioso proceso ante los tribunales en Italia, siendo condenada por obscenidad, retirada de las librerías y finalmente absuelta¹¹⁷; o las críticas que recibirá por sus últimas novelas, tachadas incluso por la crítica más avanzada de “aberrantes”. Las palabras con que se cierra el ensayo resultan muy elocuentes al respecto:

Ante una obra de arte, “pornográfica” o no, yo tengo sólo una inquietud, sólo una pregunta: ¿está bien expresado aquello que se quiso expresar? ¿*Está expresado*? Tal debe ser la única preocupación del artista. Y no nos engañemos demasiado con las libertades que nos ofrecen las revoluciones de hoy. ¿Será mañana pornográfico el misticismo o la totalidad de la producción “inútil del artista”¹¹⁸.

En el tercer ensayo “Ser o no ser de la cultura latinoamericana”, la trama pseudonarrativa referente al proceso judicial se hará aún más explícita. Murena comienza su ensayo relatando una anécdota: al darse la noticia de la concesión del “Premio Internacional de Editores”, celebrado en Formentor, los ganadores resultaron “Samuel Beckett, irlandés y Jorge Luis Borges, mejicano”¹¹⁹. A partir de este error, el ensayista reflexiona:

“Borges, mejicano”. Lúgubrememente me dije: “Bien. Prueba sumarial número mil”. ¿Prueba? ¿Para qué proceso?

El proceso que, por el cargo de alienación espiritual, se entabla a toda hora en América Latina respecto al resto de Occidente.

La “culpa irresuelta”, dada con el origen, -objeto del pensamiento de Murena en su primer libro-, será la causante de una profunda escisión en la conciencia americana¹²⁰, que se ve empujada a actuar simultáneamente como acusadora y como culpable. Si en *Homo atomicus*, la

publicación que suscitó una gran polémica, llegando incluso a decretarse por la Municipalidad de Buenos Aires el secuestro de la novela. De esta polémica se hacía eco una curiosa encuesta en la revista *Sur*, que bajo el título, “El caso Lolita” habla muy elocuentemente sobre las circunstancias de dicho conflicto. *Vid. Sur*, Buenos Aires, N° 260, sept-oct. 1959, p. 44-75. Entre los autores que contestaron a dicha encuesta y cuyas opiniones dotan a este documento de un gran valor literario y sociológico están Victoria y Silvina Ocampo, Jorge Luis Borges –quien argumenta muy lúcidamente por qué no había leído ni pensaba leer la novela en cuestión-, Eduardo González Lanuza, Ernesto Sábato, Manuel Mujica Láinez, Eduardo Mallea, Enrique Pezzoni y Virgilio Piñera.

¹¹⁷ *Vid. La Nación*, 23 de febrero de 1969.

¹¹⁸ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., p. 44.

¹¹⁹ *Id.*, pp. 47-48.

¹²⁰ “Esquizofrenia: nuestra cultura simuló ser europea, simuló ser india, simuló ser lo que no era. Porque ¡es americana! ¿Americana? Sí: americana. Entonces ¿qué es americano?”. *Id.*, p. 54.

temática americana era abordada intermitentemente a lo largo de todo el libro, aquí, se concentra en un solo texto donde se retoma el pensamiento del primer libro de Murena, pero actualizándolo desde la línea de pensamiento desplegada en *Ensayos sobre subversión*. En *El pecado original de América* Murena ya se centraba en una perspectiva literaria, donde se insistía en el carácter “maldito” de una tradición que en su radical ruptura –lo que denomina “parricidio”– posibilita una verdadera fundación de lo nacional. Este impulso parricida que en *Homo atomicus* es rebautizado en relación a una relectura de lo filosófico como “ultranihilismo”, en su siguiente libro pasará a designar bajo el signo de la “subversión”, la máxima exigencia que debe afrontar el hombre de letras para asumir la contemporaneidad. Y es desde este punto de progresivo universalismo desde el que el ensayista argentino vuelve a interrogarse sobre el papel del intelectual hispanoamericano. Ya no tanto con una mirada que desde el presente –momento al que Murena no deja de dar prioridad– se interroga sobre el origen, lo que ocurría en su primer libro, sino en una proyección de esta necesidad de ruptura hacia el futuro: “¿Y después? ¿Y hoy? ¿A dónde va la cultura latinoamericana?”¹²¹.

De hecho Murena, hace evidente la conexión entre *Ensayos sobre subversión* y *El pecado original de América* cuando afirma de modo autorreferencial:

El crítico uruguayo Emir Rodríguez Monegal calificó a la generación literaria argentina surgida hacia 1950 con el título de un ensayo de uno de sus miembros: “los parricidas”. Este calificativo por demás prometedor, aunque en principio apuntase a la relación entre los nuevos literatos y sus predecesores, se extendía en verdad a la actitud de esta generación frente a la realidad entera¹²².

El “parricidio”, analizado en su primera obra en relación a figuras como Poe, Quiroga, Arlt, pasa a ser pensado por Murena con respecto a obras contemporáneas que ilustrarán una radicalización de las posiciones de ruptura, como las de Girri, Onetti, Juan Rulfo, Jorge Gaitán Durán, Silvina Ocampo. A las puertas de la expansión editorial y mediática conocida como el “Boom”, Murena pone en conexión la profunda renovación que supone la liquidadora y dolorosa mirada implícita en las obras de estos autores con el subversivo impulso del ultranihilista. Esta tensión creciente, apocalíptica marcha hacia la “zona cero”¹²³, modificará las posiciones caracterizadas en *El pecado original de América* por los dos estereotipos; y lo hará en pos de una desterritorialización en el modo de enfrentar la escritura, aquella que ejemplifican las obras de Paz, Wilcock o Cortázar:

¹²¹ *Id.*, p. 60.

¹²² *Id.*, p. 61.

¹²³ *Vid. Id.*, pp. 62-63.

No se trata del viejo europeísmo, en el cual se pretendía cambiar una piel por otra. Y tampoco es el cosmopolitismo modernista, en el que desde una base americana se aprovecha lo “exótico”. Lo mundial en el sentido negativo de tornar apátrida al hombre, se traduce en la pérdida del centro, en la sensación de que la patria no está ya en ninguna parte, por lo menos mientras no se arribe al momento en que estará en todas¹²⁴.

3.3.3. AL FILO DE LO POLÍTICO: LA PARÁBOLA DEL SOLDADO

Uno de los factores que más claramente condicionó la marginalidad de Murena fue su incómoda “inadecuación ideológica” a los grupos que cristalizaban dentro del ámbito nacional argentino, los dos bandos contendientes en la totalizante y agresiva pugna denominada “Guerra fría”. Ya en *Homo atomicus*, Murena se había visto impelido a tratar de modo específico esta polaridad, viendo en ambas formas políticas una inversión del fundamento tradicional de poder -asociado a la sacralidad monárquica-, que terminaban por coincidir en una tendencia igualatoria y por tanto enajenadora del individuo (*Vid.* 3.2.2.). Frente a esta situación el autor argentino postulaba el ultranihilismo, -entendido como *désengagement* general-, a modo de radical cuestionamiento que permitiría una salida de la hipnosis a la que expone en occidente el entramado de facciones opositivas. En “El estridor del conformismo”, texto que cierra su libro *Ensayos sobre subversión*, Murena insistirá en dicha problemática pero desde una perspectiva que le incumbe puntualmente: la traducción de la polaridad ideológica a una obligatoria militancia por parte del intelectual mediante una reglada idea de “compromiso”. Para desarrollar su argumentación, y de forma consecuente con el tratamiento discursivo de todo el libro, el ensayista adopta una distancia narrativa en “la parábola del soldado”, equiparando su posición intelectual con la de un soldado que al pasar de un bando a otro, es capaz de analizar la limitadora parcialidad a la que éstos se exponen. Américo Cristófalo valoraba así la arriesgada operación implícita en esta interpretación, caracterizándola como un

momento particularmente importante en la escritura y la gestualidad política de Héctor Álvarez Murena. Describe allí un nexos lógico entre el marxismo clásico, la política leninista y la forma histórica del socialismo soviético: esa articulación fue naturalmente ofensiva para la cultura de izquierdas de los sesenta y setenta (...) A su vez, el énfasis con que incriminó las creaciones del liberalismo democrático, las formas culturales del capitalismo central, las derivaciones nacionalistas u totalitarias de la política moderna, tenía naturalmente que afectar el gusto de la ruda derecha argentina e incomodarla¹²⁵.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 101.

El ensayo “El estridor del conformismo”, comienza recogiendo las palabras de un editor que diserta con cierta desesperanza sobre los motivos que, lejos de una exigencia de calidad, profundidad, imagen, precio etc., fomentan la venta de un libro: “Hay que crear una psicosis. Todo lo demás no importa. Un libro se vende cuando se ha provocado una psicosis en torno a él. ¿Me entiende? Una psicosis”¹²⁶. A partir de una reflexión sobre el ámbito editorial, Murena profundizará en una crítica sobre la propaganda a la que caracteriza como “Este arte con el que el capitalismo occidental ha procurado y procura enloquecer sistemáticamente a una clientela ecuménica”¹²⁷. Viendo los orígenes de esta conmoción mediatizadora de la voluntad ajena en la estrategia universalmente suasoria del cristianismo, analiza las transformaciones que, propulsadas por la plataforma del progreso racionalista y enciclopedista, derivarán en una situación límite con la tecnificación y la expansión de los medios de comunicación de masas. Américo Cristófalo afirma: “Murena describió una y otra vez la condición alucinatoria de la cultura en el capitalismo, el efecto fantasmagórico, religioso, de los fetiches y las imágenes del modo de producción, expuso punto por punto la idea de que los documentos de cultura son documentos de barbarie”¹²⁸. La definición misma de ensayismo puesta en juego por la escritura de Murena estaría reivindicando esa zona de peligro para el pensamiento, al operar al margen de tendencias como el periodismo o la sociología catalizadoras de una forma de adecuación a una estandarizada demanda editorial¹²⁹.

La profunda crítica al capitalismo lleva a la deserción del “soldado (del intelecto)” que tras haber creído defender bajo la máxima de la libertad los valores occidentales, se observa sometido a la perversa mediatización de su reverso: “Doy unos pasos para alejarme de ese mundo de fetiches. Ya en la tierra de nadie, me siento en el suelo. Occidente me mira y en sus ojos leo una sola palabra: *traidor*”¹³⁰.

¹²⁶ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., p. 73.

¹²⁷ *Id.*, p. 75.

¹²⁸ CRISTÓFALO, Américo, “Murena: entre el cuerpo y la promesa”, *Pensamiento*, Buenos Aires, Volumen 10. (http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/cristofaro_murena.htm). Este crítico añade más adelante: “[Murena] Vio la falsa libertad de la democracia liberal, la pedagogía curativa de los ideales, la política y el estado de derecho (...) El rasgo ilusorio, instrumental de la razón, de la cultura de la libertad, de la opinión pública y la técnica como herramientas de dominación, de la moral higienista y el espectáculo difuso de la mercancía forman en Murena un conjunto denso de valor que anuda sus ensayos”.

¹²⁹ “El ensayo sería la balanza donde los artefactos culturales hallan la medida general de los acontecimientos sin más, aun cuando a veces en ese tratamiento ensayístico puedan aligerarse hasta integrarse sin contradicciones como mercancías a la industria cultural, en el momento en que la subjetividad del ensayo se vuelve mera opinión periodística y órgano de divulgación para el consumo facilitado de la cultura”. MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., pp. 25-26.

¹³⁰ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., p. 84.

Al negar su militancia en el bando capitalista, el soldado, trasunto ensayístico de Murena, ingresa en las filas del marxismo, en el que cree encontrar una respuesta al colapso occidental¹³¹. A pesar de reconocer su potencial positivo el soldado desarrolla una crítica que reivindica su valor en cuanto que es formulado desde dentro, “dando por descontada la necesidad de la revolución”¹³². Murena ve en la incapacidad de auto-cuestionamiento del marxismo que se traduce en la exigencia de una adhesión total, lo que imposibilitará la capacidad misma de un verdadero *compromiso*: “Pero ¿cómo comprometerse? –se pregunta el soldado–, ¿acaso el mismo Sartre, el abogado del compromiso, no ha terminado por descubrir que ‘*le marxisme tend à éliminer le questionneur de son investigation et à faire du questionné l’objet d’un Savoir absolu*’ ”¹³³.

El soldado también terminará por abandonar las filas del “marxismo”, siendo sus palabras concluyentes a este respecto: “De tal suerte, igual que Iván Karamazov, devuelvo mi boleto de entrada a ese paraíso. Me dirijo de nuevo hacia la tierra de nadie. Pero antes noto la mirada que el ‘marxismo’ me dirige y hay en ella *una condena a muerte*”¹³⁴. La difícil posición asumida por Murena, fuera de la polarización de ambos “bandos”, le permite calibrar los verdaderos efectos de su condición de “propaganda”: *El capitalismo y el marxismo se proponen por igual obtener de mí un conformismo con respecto a la violencia*”¹³⁵. El efecto retroalimenticio que ambas facciones obtienen de su indisoluble interdependencia -calificada por Murena como “*coitus furens*”¹³⁶-, hace muy difícil una previsión sobre la posible “victoria” de uno de ellos; en este sentido Murena excluye la posibilidad de hacer una hipótesis en el orden de lo político.

La argumentada negativa con que Murena respondía a ambos bandos desde el último capítulo de su libro *Ensayos sobre subversión* le valió desde muy temprano ser acusado de una

¹³¹ En “Ser y no ser de la cultura latinoamericana”, Murena ya había postulado la posibilidad de una instancia culturalmente revolucionaria que asumía una distancia integradora con las posiciones marxistas: “Frente a tal avance de la revolución ‘marxista’, los partidarios de la revolución ultranihilista –esto es, los que aún luchan por una cultura, sin excluir de ella al marxismo como método de conocimiento de un sector de la realidad- constituyen una minoría”. *Id.*, p. 68.

¹³² *Id.*, pp. 90-91.

¹³³ *Id.*, pp. 93-94.

¹³⁴ *Id.*, p. 95.

¹³⁵ *Id.*, p. 97. Murena califica así a ambos bandos: “*el capitalismo va contra la vida, es antirreligioso*. Pues el capitalismo *ejerce su violencia para asegurarse la posesión* en el reino de lo creado. Su norma es la retención de bienes materiales y de tal suerte bloquea la vida y acumula la muerte”. *Id.*, p. 100 ; “El marxismo reduce el movimiento de la vida al movimiento de los bienes, y, como éstos son regulables, supone que puede regular la vida. Su compleja antirreligiosidad consiste en pretender regular el religioso movimiento libre de la vida, para que sea libre”. *Id.*, p. 102.

¹³⁶ *Id.*, p. 98.

sospechosa “neutralidad”. Una crítica contemporánea a este libro aparecida en el periódico *La Prensa*, resulta ilustrativa en este punto:

Desde luego que podría aceptársele a Murena un llamado a la neutralidad, si este se fundase en las clásicas razones aducidas para justificar el cultivo de una “literatura desinteresada” pariente consanguínea del “arte por el arte”. Pero no se le puede aceptar que tal llamado se formule desde una posición escéptica, nihilista, según la cual los mundos comunista y democrático contienen igual dosis de injusticia, miseria, tiranía y negación de los valores humanos, y son, en consecuencia, igualmente indefendibles¹³⁷.

En un estudio reciente Leonora Djament, reformulaba dichas suspicacias aduciendo: “Dudosa equiparación de los polos opuestos bajo la forma retórica de un ni/ni. (...) ni EE. UU., ni la URSS. El peligro de esta sintaxis del ni/ni es la equiparación, igualación o desdiferenciación de conceptos, donde ambos polos terminan perdiendo su carácter político y su singularidad”¹³⁸. En un sentido opuesto, Américo Cristófalo, tras valorar la interpretación doblemente crítica de Murena, puntualiza en esta dirección: “No decimos esto a favor de esa débil comodidad intermedia con que tres décadas más tarde se redefinen los revolucionarios de entonces y, los otros, tullidos doctores, juristas, cómplices. Murena no escribió para ninguna iglesia”¹³⁹.

Quizás lo que resultaba extremadamente desconcertante de la posición de Murena, instalado en ese peligroso filo que es “la tierra de nadie” a comienzos de la década de los sesenta –sin abandonar una intención de *compromiso* con la realidad contemporánea–, es la defensa de un visceral interrogante: la pregunta por si el monopolio político de las respuestas intelectuales es lo que estaba precisamente invalidando su real cumplimiento¹⁴⁰. De hecho, Murena cierra su ensayo con una apelación un tanto sorprendente a la figura de Sócrates, reivindicado aquí *anacrónicamente* como emblema de una revolución ultranihilista; una revolución basada en la más lacerante individualidad, que siendo tal, será perpetuamente condenada a muerte por los órdenes

¹³⁷ ABDALA, Raúl Óscar, “Posición de un escritor. *Ensayos sobre subversión*”, *La Prensa*, Buenos Aires, 3 de marzo de 1963.

¹³⁸ DJAMENT, Leonora, “El ensayo como forma: posibilidades de una crítica negativa en Murena”, *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, p. 74.

¹³⁹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena: entre el cuerpo y la promesa”, *Pensamiento*, Buenos Aires, Volumen 10. (http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/cristofaro_murena.htm).

¹⁴⁰ Los autores del prólogo a la última edición de esta obra se referirán en este mismo sentido a la lectura americanista del autor: “El error era, para Murena, tener la identidad como objetivo, y ante los sucesivos fracasos en igualarse a través de la cultura ilustrada, intentar construirla sobre las formas políticas. Respuesta aparente: al darse a sí mismo la política como respuesta, el continente hispanoamericano revelaba su más profunda carencia y orfandad”. GÓMEZ, Adriana, MARTÍNEZ, Margarita, REINGELHEIM, Pablo, “Un lenguaje para la subversión”, *op. cit.*, p. 18.

que en los diversos momentos históricos se instauran como valedores del conformismo:

Sócrates muere porque sabe que permanecer vivo a ese precio (...) es quitar a sus palabras el tremendo aguijón revolucionario que las distingue, es en realidad nulificarlas, convertirlas en silencio. Y cuando muere, el silencio que su muerte produce es el ámbito en que sus palabras se tornan absolutas, imbatibles, vivas para siempre¹⁴¹.

Esta figura encarnará para Murena –desviándose en este punto de la lectura nietzscheana– el genuino carácter pre-occidental: el límite ágrafo que desdibuja el fundamento de la ortodoxia del pensamiento filosófico; así Sócrates culmina el proceso sostenido a lo largo de los textos que componen *Ensayos sobre subversión*, con una renuncia trágica pero firme a cualquier forma de exculpación: gesto vivificante en el que se reinscribe la palabra abrasadora del intelectual ultranihilista.

¹⁴¹ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., p. 105.

3.4. CRISIS DE LA RAZÓN NARRATIVA: DE “HISTORIA DE UN DÍA” A “EL SUEÑO DE LA RAZÓN”

3.4.1. FIGURACIONES DEL PENSAMIENTO EN LA OBRA NOVELÍSTICA DE MURENA

Si tal como hemos ido viendo en anteriores capítulos, principalmente en relación a *Ensayos sobre subversión*, los ensayos de Murena revelan en muchos casos una gran cercanía a procedimientos más propios de lo narrativo, cabría plantear la posibilidad de recorrer el camino inverso para determinar las líneas de diálogo que desde su propia obra narrativa se establecen con lo ensayístico.

Aunque la escritura de novela y relato fuera central a lo largo de toda la trayectoria de Murena, su faceta como narrador no ha sido siempre suficientemente considerada. Tras el eco que tuvieron sus primeras novelas en la crítica coetánea —no exentas de las polémicas que desde temprano y de un modo general polarizaron la lectura de su obra¹⁴²—, su recepción poco a poco se fue restringiendo a ciertas lecturas aisladas¹⁴³, mediatizadas en muchos casos por la incompreensión ante la radicalidad que progresivamente irá caracterizando su novelística. El hecho de que recientemente se hayan reeditado algunas de sus novelas o que relatos y fragmentos se hayan incluido en diversas antologías, podría contemplarse como indicio de un renovado interés hacia la obra narrativa de Murena¹⁴⁴. También desde la crítica se reivindican nuevas aproximaciones. Luis Thonis se preguntaba al inicio de una iluminadora interpretación de *Las leyes de la noche*: “¿Por qué comenzar la lectura del llamado ‘pensamiento’ de Héctor A Murena, por esta novela? Ante todo, para no olvidar que también fue novelista; esta novela y *Los Herederos de la promesa* tienen un acento que no ha sido oído, como si con el pretexto del

¹⁴² Sintomáticas de esta polaridad son, por un lado, las críticas y reseñas aparecidas en *Sur* y *La Nación*, entre las que destacarían la de Rosa Chacel sobre la primera novela de Murena, (Vid. “*La fatalidad de los cuerpos*”, *Sur*, n° 239, 1956, pp. 105-113); o la de Sylvia Molloy sobre *Los herederos de la promesa*, “La experiencia como acto de fe”, *Sur*, n° 300, 1966, p. 102; y, por otro, las lecturas hechas desde el grupo Contorno, como la muy pormenorizada y denostadora lectura de Noé Jitrik en *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, Mendoza, Cuadernos de Versión, 1959, pp. 59-63 y en el extenso artículo, “Un novelista oblicuo”, *Ficción*, n° 23, Buenos Aires, 1960, pp. 52-70. Volveremos a estas críticas a lo largo de las siguientes páginas.

¹⁴³ En este sentido son destacables los trabajos de Fernando Aínsa, donde tempranamente se exploran algunos de los mayores logros de la última novelística de Murena. Vid. AÍNSA, Fernando, “La lascivia del infierno cotidiano”, *Humboldt*, n° 46, 1971, pp. 25-28; “La tierra diabólica de H. A. Murena”, *Revista Nacional de Cultura*, Venezuela, n° 202, 1972, pp.10-18; “La ‘demonización’ de la tierra” en *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 403-416.

¹⁴⁴ Las ediciones más recientes: *Filosofía*, Buenos Aires, Eudeba, 1998; *Polispuercón*, Buenos Aires, Corregidor, 2001 y *Caína muerta* incluida en la antología MURENA, Héctor, *Visiones de Babel*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 45-144.

‘pensador’ se hubiera neutralizado al novelista”¹⁴⁵. Por su parte, María Inés Lagos, detectando la necesidad de hacer interactuar la lectura de los distintos géneros de la obra de Murena, centrará su monografía sobre el autor en el estudio de “la íntima y compleja relación intertextual entre sus ensayos y narraciones”¹⁴⁶.

En esta misma dirección nuestro acercamiento, lejos de abordar la obra narrativa de Murena con la exhaustividad que ésta exigiría –análisis que todavía está por hacerse–, tratará de contextualizar sus narraciones, -en particular sus novelas–, con respecto a la lectura transversal de lo ensayístico que abordamos en esta parte de nuestro trabajo. Lo que proponemos es el seguimiento de las principales inflexiones de un “pensar narrativo” que progresivamente irá poniendo en crisis sus propios fundamentos: desde la reconsideración de una novela que cuestiona su naturaleza filosófica en su primera trilogía, “Historia de un día”, a la deconstrucción de la idea misma de lo novelístico en el ciclo “El sueño de la razón”, cuyo extremo y culminación, como veremos con detenimiento en el último apartado, será encarnado por su novela póstuma, *Foliosofía*.

Para comenzar a preguntarnos por el lugar de lo narrativo en la obra de Murena, deberíamos remontarnos al libro que inaugura su trayectoria, *Primer testamento*, 1946¹⁴⁷, un

¹⁴⁵ THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 25]. Algunas de las claves de lectura sobre *Las leyes de la noche* que este crítico desarrolla por extenso en este trabajo todavía inédito, se encuentran recogidas en la última parte de su artículo: “El fuego inconsumible”, *op. cit.*, *Vid.* pp. 63-64.

¹⁴⁶ Esta autora especifica: “Al acercarnos a su obra de ficción desde los planteamientos que propone en sus ensayos (...), comprobamos que éstos iluminan su labor creativa y, a la vez, los relatos contribuyen a dilucidar sus proposiciones”. LAGOS, María Inés, H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: *De líder revisionista a marginado*, New York, Maiten, 1989, p. 13.

¹⁴⁷ Buenos Aires, Americalee, 1946. Recientemente ha sido incluido en la antología *Visiones de Babel op. cit.*, pp. 17-44. En esta primera obra, apenas tratada por la crítica, destaca ya una visión marcadamente trascendente, centrada en una acuciante presencia de la muerte. El tono apocalíptico, escatológico evoca por momentos ecos del *Fausto* de Goethe. Resulta relevante una fuerte presencia de lo onírico y lo alucinatorio: “He aquí lo propio para mis ritos de entonces: las ventanas cerradas y la habitación (como si fuera yo mismo) obscurecida más aún por la música. En fin, sea dicho para mi eterna deshonra: entraba al mundo por la puerta del sueño”, *Id.*, pp. 30-31. En este relato donde prima la abstracción se produce una pérdida de los límites de identidad entre los personajes-voces. De hecho la voz principal podría ponerse en relación con la particular centralidad de un discurso monológico, muy importante posteriormente en la obra de Murena (ejemplos de ello son *Los herederos de la promesa*, el cuento “El centro del infierno” y *Foliosofía*). Esta primera persona se acercará en ocasiones a lo autobiográfico, produciéndose una alegorización de la propia vida: “Allí, las bibliotecas se alzaban como templos a los que iba a buscar inspiración para escribir mis filosóficas y definitivas imprecaciones contra el agua”. *Id.*, p. 67. Al final del texto encontramos una referencia metafórica al inicio de su propia carrera intelectual, visión esperanzada que recuerda al tono de los poemas de su primer libro *La vida nueva*: “He abandonado para siempre los subterráneos y me he arrancado las vendas y las heridas, al vestirse de sol, me duelen. Así sea. Ahora estoy frente al río y escucho el canto exaltado del medio día y construyo con alegría mi barca”. *Id.*, p. 84.

texto incluido generalmente entre su obra narrativa, -en la mayoría de las bibliografías aparece consignado en su cuentística-, pero cuya naturaleza genérica es difícil de determinar. Relato único, aunque fragmentario, donde la tenue hilazón argumental dependerá de un movimiento onírico y visionario, que remite a modelos alegóricos con resonancias de dos autores muy influyentes en su formación literaria: Dante y Goethe; por su predominante dimensión simbólica y abstracta *Primer testamento* se acerca a lo poético -de hecho, apunta a una visión que de un modo más depurado y maduro caracterizará su primer libro de poemas, *La vida nueva* (1951)-; al mismo tiempo por su carácter especulativo y por la sublimación de la problemática del origen, anuncia embrionariamente algunos de los rasgos de su primer ensayo. Después de la indeterminación genérica de dicho debut -paradójicamente “testamentario”-, donde ya se hace patente la compleja interacción entre discursos que caracterizará toda su obra, Murena abordará lo narrativo desde una mayor ortodoxia genérica, como evidencian el proyecto novelístico de largo aliento que inicia a mediados de la década de los cincuenta, la trilogía “Historia de un día”, constituida por *La fatalidad de los cuerpos* (1955), *Las leyes de la noche* (1958) y *Los herederos de la promesa* (1965); y, años después, el ciclo, “El sueño de la razón”, que según lo anunciado abarcaría siete volúmenes de los que sólo concluiría cuatro: *Epitalámica* (1969), *Polispuercón* (1970), *Caína muerte* (1971) y *Folisofía* (1976). Además Murena desarrollará una amplia obra cuentística, recogida en un primer volumen, *El centro del infierno*, 1950, conjunto de cuentos posteriormente ampliado en una publicación de la editorial venezolana Monte Ávila con el título, *El coronel de caballería y otros relatos*, 1971. Estos cuentos y otros aparecidos en diversas publicaciones periódicas abarcan muy diferentes registros -lo que dificulta la percepción de una “poética cuentística” propia del autor-, destacando una línea que aborda lo fantástico desde varias facetas¹⁴⁸ como lo alegórico, lo paródico, lo humorístico o incluso lo ensayístico¹⁴⁹. Además de sus novelas y relatos, también podría considerarse *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (1972) una incursión en lo narrativo, por tratarse de una compleja ficcionalización de lo autobiográfico en relación con la obra de Nabokov, *Pálido*

¹⁴⁸ La cuentística de Murena entronca en este sentido con la importante tradición de lo fantástico en el Río de la Plata, y en particular con los autores vinculados a *Sur*, con los que tuvo contacto personal y profesional. De hecho, Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares incluyeron el cuento de Murena, “El gato”, en su célebre *Antología de la literatura fantástica*, publicada por primera vez en 1965 por Editorial Sudamericana (*Vid.* también: Barcelona, Edhasa, 1983, pp. 301-304). Dicho cuento, al igual que “La sierra”, o “El coronel de caballería”, -que se encuentran entre los mejores del autor- son significativos por trabajar con una inquietante ambigüedad discursiva. En otros cuentos Murena explorará aproximaciones menos tradicionales a lo fantástico, como el discurso de la violencia en “Cra-cra-cra”; o lo apocalíptico y contrautópico en “La evolución del trabajo” y “El fin”. Sobre este aspecto volveremos en nuestro análisis de *Folisofía* (*Vid.* 3.4.4.).

¹⁴⁹ Ejemplos de esta modalidad son el cuento “La última cena”, donde se re-crea borgianamente una reflexión sobre el célebre cuadro de Leonardo Da Vinci, a partir de una “ficticia” referencia a Giorgio Vasari. En este relato se reconstruye desde la perspectiva de una crítica de arte imaginaria cómo el modelo elegido para Jesús por Leonardo, un leñador joven, años después y corrompido por la mala vida servirá también como modelo para la imagen de

fuego (1962) (*Vid.* 4.3.1.).

La novela es quizá el género desde el que Murena establece un diálogo más intenso con su obra ensayística y lo hace de una forma compleja, no limitándose al tratamiento de temáticas comunes. Un punto de partida para pensar la confluencia en la práctica entre estos dos géneros es la idea de que son enfrentados por Murena desde una aguda conciencia de la crisis a la que ambos son expuestos desde su propia constitución genérica. En este sentido, hay un referente que sin duda se impone como trasfondo de esta definición de lo ensayístico en el seno de lo novelístico: el *continuum* teórico-práctico sobre el que Musil articula *El hombre sin atributos*, un proyecto que pone en escena de forma especular este doble cuestionamiento como precisa Francisco Jarauta:

La invención del ensayismo, para Musil, responde simultáneamente tanto a la imposibilidad del relato como a la de aquellos otros órdenes lineales o totalidades sistemáticas (...), como son la linealidad de la Historia, los sistemas filosóficos y un cierto concepto de causalidad. Con él se intenta dar respuesta no sólo a la crisis del relato y de la novela, sino también a la crisis del pensamiento teórico sistemático, es decir, a la crisis de las certezas absolutas de la ciencia y la filosofía, que domina el *fin-de-siècle*¹⁵⁰.

Es significativo que ambas crisis se produzcan poniendo en conexión dos géneros, la novela y el ensayo, que se fraguan con el surgir de la modernidad, y que en su condición de “modernos”, serán portadores desde sus orígenes de un carácter subvertidor de categorías disciplinares y retóricas establecidas. Benjamin en su conocido ensayo “El narrador”, donde sentenciaba reflexivamente “que el arte de la narración está tocando a su fin”¹⁵¹, ya se había referido a una crisis de un sentido de lo narrativo que supone en sí mismo lo novelístico, considerando que este género en su pretensión de abarcar la inconmensurabilidad de lo existencial, se inaugura ya como declinar de la inmediatez transmisora de la experiencia en la narración tradicional: “El

Judas. Sobre este cuento *Vid.* el comentario de Diego Tatián, “Dos versiones de Judas”, *La Voz del Interior on line*. Córdoba, Argentina, sábado, 14 de abril de 2001. También resulta cercano a lo ensayístico el relato “Close-up”, sobre las posibles interpretaciones de una fotografía del Imán del Yemen que contempla la ejecución de su hermano. (Todos los relatos aquí citados están incluidos en el mencionado volumen *El coronel de caballería y otros cuentos*, Caracas, Monte Ávila, 1971).

¹⁵⁰ JARAUTA, Francisco, “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, 116, pp. 47-48. Esta cita es recogida por Pedro Aullón de Haro en *Teoría del ensayo*, (*op. cit.*, p. 32); este autor profundiza en la teoría de lo ensayístico de Musil, viendo su especificidad con respecto a otras teorizaciones sobre el género, además de su relación con la novela filosófica (*Vid. Id.*, pp. 29-31).

¹⁵¹ BENJAMIN, Walter, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 112.

más temprano indicio del proceso cuya culminación es el ocaso de la narración, es el surgimiento de la novela a comienzos de la época moderna”¹⁵².

Murena que encaraba el ensayo como continua puesta en crisis de los modelos del pensamiento codificados desde lo disciplinar, asumirá también lo novelístico como género donde se experimenta la crisis del relato. Esto será perceptible en una cualidad que se hace evidente desde un primer acercamiento a sus novelas: el radical cambio que se produce entre sus dos ciclos, “Historia de un día” y “El sueño de la razón”. La ruptura entre ambos -al oponer a lo realista, existencialista, psicologista, melodramático, erótico, pesimista, determinista de su primera trilogía, lo paródico, alegórico, farsesco, humorístico, pornográfico, obsceno, nihilista y subversivo que caracteriza su segundo ciclo- subraya la experiencia límite en la que Murena inscribe la novela. Dicha tensión tendrá que ver en la primera trilogía con una “contaminación” de lo ensayístico, en cuanto desarticulación especulativa, casi filosófica, de lo narrativo, observable en las “anomalías novelísticas” a las que nos referiremos con más detalle en el siguiente apartado; mientras que en “El sueño de la razón”, se traducirá en una involución catártica y revulsiva de lo novelístico, como si el discurso pudiera remontar el declinar narrativo referido por Benjamin, dando paso a una protonovela, donde anacrónicamente coinciden las referencias a modelos pre-modernos -medievales, picarescos- con una percepción crítica de experimentaciones propias de la vanguardia.

El análisis de este radical cambio y sus marcas textuales exigirá una aproximación autónoma a cada uno de los ciclos. La lectura de sus novelas nos permitirá en última instancia una valoración detenida de las conexiones legibles, más allá de distinciones genéricas, entre el pensamiento novelístico y el fabular ensayístico de Murena.

3.4.2. ANOMALÍAS DE LA NOVELA FILOSÓFICA EN “HISTORIA DE UN DÍA”

El oxímoron temporal sobre el que se construye el título de la trilogía que inaugura la novelística de Murena encuentra una primera justificación en el plano argumental, evocando el punto en el que confluyen las “historias” de cada una de las novelas. Este punto, que no radica plenamente en ninguna de ellas, sino que es legible en la intersección de las tres tramas argumentales, hace referencia a un día decisivo en la vida de los protagonistas: en *La fatalidad de los cuerpos* Alejandro Sertia después de haber superado la enfermedad que le tiene postrado en cama muere por un azaroso accidente en el subterráneo; ese mismo día, en *Las leyes de la*

¹⁵² *Id.*, p. 115. “El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida. Y la torna a su vez, en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en su soledad”. *Ibid.*

noche, Elsa, la amante de Alejandro resulta milagrosamente ilesa de un conato de suicidio tras un encuentro con su marido, Achard, del que huye por turbios asuntos del pasado; en *Los herederos de la promesa*, Juan Forn decide reconocer la paternidad del hijo que espera Clotilde, después de muchas presiones por parte de Alejandro, padre de ésta, para que formalizasen su relación.

El sistema de imbricación de las tramas basado en la reaparición de los personajes –que recuerda, como han señalado varios críticos, a Balzac –, contribuye al perspectivismo, permitiendo observar la trilogía como un proyecto coral, en el que cada novela es simultáneamente un relato cerrado en sí y una variación sobre una misma realidad en la que se trastocan las coordenadas. Aunque las tres novelas comparten como punto de partida un código narrativo similar, son en su composición muy diferentes, pudiéndose observar una evolución estilística entre ellas –perceptible fundamentalmente en cuestiones rítmicas- que responde, en gran medida, a una gradación estructural¹⁵³: desde el estatismo y concentración de la primera novela –en relación a la enfermedad y postración del protagonista-, a la situación de tránsito en *Las leyes de la noche*. En esta novela se pasa del enclaustramiento y encierro en la primera parte –ámbito endogámico de la familia y, más tarde, de la pensión - a la huida de Elsa por la ciudad, deriva que parece tener su continuidad en el deambular errático y periférico por ámbitos sociales e intelectuales del protagonista de *Los herederos de la promesa*. Esta última obra, siendo la culminación del ciclo, encarna el mayor grado de desarticulación de lo novelesco, anunciando, como veremos, algunos de los rasgos que caracterizarán “El sueño de la razón”.

Volviendo al título de la primera trilogía de Murena, podríamos señalar que éste, además de una conexión con el desarrollo argumental, ofrece algunas claves sobre otras posibles líneas de interpretación de la misma: “Historia de un día”, parecería aludir a la contraposición –incluso a la inversión- de dos dimensiones temporales referentes al hombre: lo histórico y lo vital-existencial, planos que tendrán una gran importancia en las novelas. La presencia de lo histórico se concreta fundamentalmente en el hecho de que los años del peronismo configuran el fondo sobre el que discurre la trama argumental de estas obras. Escritas entre 1955 y 1959, hacen referencia a ese agitado periodo contemporáneo y a cómo fue vivido en la ciudad de Buenos

¹⁵³ Esta gradación tendrá su correspondencia en un plano simbólico al que se refiere Murena cuando comenta que su trilogía está arquitecturada “según una concepción clásica, de acuerdo con la cual podemos encuadrar la realidad en tres órdenes. El purgatorio -que es el mundo de *La fatalidad de los cuerpos*-, el infierno -al que corresponde *Las leyes de la noche*- y el paraíso (...) al que atañerían *Los herederos de la promesa*”. (Citado en ZARAGOZA, Cecilia, “Tres novelas de Murena”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 206, 1967, p. 348). En esta concepción se aprecia un indicio más del sustrato alegórico a través del referente constante que para Murena supuso el universo de Dante – con una profundización en lo infernal que se hará aún más patente en su siguiente ciclo, “El sueño de la razón”-.

Aires. El diálogo con la realidad histórica de estas novelas llamó la atención de la crítica, que las relacionó con la narrativa sobre el peronismo¹⁵⁴.

Aunque ya analizamos en los capítulos iniciales la actitud crítica de Murena frente a este periodo, tal como se esboza claramente en su interesante artículo “Notas sobre la crisis argentina” de 1957, -señalando el peligro que comportaban tanto las radicales posturas peronistas, como el afianzamiento indirecto de las mismas por parte del antiperonismo (*Vid.* 1.2.2.)-, habría que matizar sobre el modo en que Murena ficcionaliza esta reflexión en su trilogía.

Rodolfo Borello en un estudio sobre el peronismo en la narrativa argentina entre 1943 y 1955, aborda desde esta perspectiva una lectura de *Las leyes de la noche*. Tras precisar que no se trata de un novela política, este autor se refiere a cómo de un modo fragmentario se filtra a lo largo de la novela una visión sobre este periodo: “por personajes que la protagonista conoce a lo largo de su vida, nos enteramos del apoyo a Perón de ciertos sectores obreros, de la fe de los pobres, de la oposición de la ‘intelligentsia’, de la tortura y la persecución a los anti-peronistas, de la oposición de cierta clase media”¹⁵⁵.

Pero habría que resaltar que es en una escena del capítulo XXII¹⁵⁶, donde se produce el momento de máxima tensión en la visión crítica del peronismo: cuando asistimos a través de la desconcertada Elsa a la irrupción en su barrio de un grupo de manifestantes, a los que describe así: “vio ante sí a un cerco de pieles oscuras, caras barbudas, ropas sucias, ojos irritados por la excitación o el alcohol, manos enormes y negruzcas. La mayoría de esas manos sostenían palos y trozos de hierro. Pero dos de ellas empuñaban revólveres”¹⁵⁷. Anteriormente el narrador había

¹⁵⁴ *Vid.* AVELLANEDA, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983. Este autor sosteniendo que “en el período inicial de estos acontecimientos, desde 1943-45 hasta fines de la década del cincuenta, es cuando se establecen las pautas básicas del tipo de respuesta vehiculizada por la literatura” (*Id.* p. 10), incluye a Murena en la visión liberal del peronismo que según él comparten autores como Borges, Cortázar, Martínez Estrada, Ánderson Imbert y Bioy Casares.

¹⁵⁵ BORELLO, Rodolfo A., *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1991, pp. 186-187.

¹⁵⁶ *Vid.* MURENA, Héctor, *Las leyes de la noche*, Buenos Aires, Sur, 1963, pp. 122-125.

¹⁵⁷ *Id.* p. 123. A raíz de esta novela los autores vinculados a *Contorno*, que compartirían con Murena la oposición al peronismo, le criticarán su falta de compromiso con la ideología de izquierdas, catalogándolo como autor que se aproxima demasiado –aunque no completamente– a posiciones liberales. Noé Jitrik, apuntaba: “En este sentido conserva su conexión con el exterior pero lo adultera como cuando establece una oposición entre lo individual y lo colectivo, disyuntiva gracias a la cual viste lo individual de suprema delicadeza y lo colectivo de la máxima brutalidad”. JITRIK, Noé, “H. A. Murena”, en *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, *op. cit.*, p. 62. Rodolfo Borello, en el mismo sentido: “La inconsciencia y la impersonalidad de las masas, su irracionalidad reiterada, su desprecio de los matices, su violencia, son mostradas por Murena con el desprecio y el temor con que la mayoría de los intelectuales liberales han contemplado tales manifestaciones”. BORELLO, Rodolfo A., *El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, *op. cit.*, p. 187. Este autor realizará una lectura del relato fantástico de Murena “El

dado indicios sobre la militancia ideológica de dicho grupo mediante la ironía: “No se ponían de acuerdo respecto de los gritos: mientras unos clamaban por la muerte de ‘la oligarquía’, otros vivaban a un coronel”¹⁵⁸. Tras la resolución mediante un incidente violento, de dicho encuentro, la protagonista trata de obtener respuestas; a través del principio interrogativo introducido por la incertidumbre de la protagonista, Murena pretende desmontar una posible cristalización de su visión, a través del avivamiento sostenido de una interrogación por parte de los personajes ante unos hechos que desbordan permanentemente el límite entre una interioridad y una exterioridad comunitaria¹⁵⁹. Thonis en su lectura de *Las leyes de la noche*, dedica una especial atención al trasfondo político, llegando a afirmar que el hecho de que esta novela haya sido tan poco valorada “puede tener como implícito motivo que el peronismo sea un tema arduo en ella”. El extremo maniqueísmo en el que se articulan el peronismo y el antiperonismo representa una culminación de los antagonismos recurrentes en la historia argentina, ante los que, para este autor, Murena “no adopta una posición unilateral. Novela el peronismo con determinadas escenas. Más bien lo desnuda. Toda ideología es un disfraz desde el punto de vista del individuo. Da algunas respuestas y sólo algunas respuestas. Murena es de los novelistas que interrogan todo, escribiéndolo”¹⁶⁰. Y para ello la distancia aparentemente irreflexiva que encarna la protagonista de *Las leyes de la noche* es central: “La mirada de Elsa no es la de Murena, pero tampoco la del antiperonismo. Lo ideológico no cuenta en esta novela: algunos pueden suponerlo. De lo que se trata es de poner en escena el miedo que el peronismo por mucho tiempo connotó en la vida política y cultural”¹⁶¹.

Frente a lo histórico, se recorta en estas novelas lo vital-individual entroncando con otro de los fondos configuradores de este ciclo: la relación con una tradición nacional de novela

coronel de caballería”, en clave política viendo en el coronel una evocación de Perón (*Vid.* pp. 189-ss.), análisis que, al igual que el de ciertos cuentos de Cortázar, resulta reduccionista.

¹⁵⁸ *Id.*, p. 122.

¹⁵⁹ “Entonces Elsa quiso saber ‘qué era Perón’. María dijo: ‘Es el padre de los pobres’. ‘¿Por qué?’, preguntó Elsa. María pareció asombrarse. (...) ‘¿No ves el odio que le tienen los ricos?’, preguntó a su vez. Aunque Elsa no había visto nada, pensó que era un argumento convincente. Pero no podía dejar de ver que ellos eran pobres y que acababan de tratarlos en forma nada paternal”. *Id.*, pp. 124-125.

¹⁶⁰ THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 2].

¹⁶¹ THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 25]. Añade además : “Lo suyo va más allá de una crítica histórica al peronismo. Uno sospecha en la posición de exterioridad de Elsa una imperceptibilidad por la cual todo se oye y ante lo cual ella parece ausente. Permite interpretar más por la escucha que por el juicio cuanto la rodea, los enunciados que la convocan, llaman”. *Id.*, [p. 33]

filosófica, en particular de aquella que actualiza en el ámbito argentino la influencia existencialista, como es el caso de las obras de Mallea, Arlt u Onetti¹⁶². Pero al igual que no se trataba, como vimos, de una novelística que pueda ser catalogada como política, tampoco se adecuará plenamente a categorías de género como las derivadas de una convención en cuanto al modelo de novela existencial; aunque pueden establecerse ciertas confluencias, Murena hizo explícita su crítica a la ortodoxia existencialista en varias ocasiones (*Vid.* 2.3.1.). En este sentido la trilogía de Murena, tendrá un fuerte vínculo con el ideario ensayístico del autor tal como es plasmado en su obra *El pecado original de América*. En este ensayo ya se daban claves sobre una narrativa que debe asumir la problemática americana, refiriéndose específicamente a la *imposibilidad* de una estética realista, debido a que ésta supone obviar la cuestión previa de una falta de realidad americana. Para ello el ensayista formulará su teoría de la transobjetividad (*Vid.* 2.2.5.), como vía de necesaria de superación de categorías canónicamente reduccionistas como la objetividad y la subjetividad. El realismo es puesto en crisis por Murena en su primer ciclo novelístico¹⁶³ desde una estética que parte, paradójicamente, de una asunción de los códigos realistas para trasgredirlos, como ocurre en la novelística de Dostoievski¹⁶⁴. Este cuestionamiento será aún más radical en “El sueño de la razón”, donde se dará una inversión sistemática de cualquier prefiguración de lo “real”.

En “Historia de un día”, la falta de realismo tiene que ver con ciertas anomalías narrativas –resquebrajadoras del verosímil novelístico– que englobaremos en tres órdenes: la cercanía al

¹⁶² María Inés Lagos afirma: “La obra narrativa de Murena está en la tradición de la novela-ensayo, género bastante frecuente en la narrativa hispanoamericana y que adquiere nuevas fuerzas después de la Segunda Guerra Mundial debido al impacto de *La náusea* de Sartre”. LAGOS, María Inés, H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: *De líder revisionista a marginado*, *op. cit.* p. 12. En su monografía Lagos estudiará con detalle la presencia del existencialismo en el pensamiento y la narrativa de Murena, viendo en la novela una búsqueda de constatación de las ideas expuestas en los ensayos: “En su narrativa Murena intenta mostrar que sus intuiciones no son principios abstractos sino parte de la vida misma, y que es posible encontrar soluciones americanas a los problemas del hombre contemporáneo americano que vive, como su coetáneo europeo, la crisis de Occidente”. *Id.*, p. 71.

¹⁶³ Sylvia Molloy se refiere a este aspecto en relación a la última novela de la trilogía: “Como en las novelas anteriores de H. A. Murena, *Los herederos de la promesa* se inserta de manera segura en el espacio y en el tiempo, en una época bien determinada de la vida argentina. Pero una vez más es evidente que la minuciosa descripción de esta realidad no constituye para Murena un fin en sí, como en las producciones de tantos aprendices sociólogos o aplicados ‘objetivistas’ de nuestra literatura”. MOLLOY, Sylvia, “La experiencia como acto de fe”, *op. cit.* p. 102. En un sentido opuesto la crítica hecha desde Contorno criticaba precisamente esta falta de realismo: “se le reprochó, (...) que ya estuviera implicando posiciones reaccionarias, disfrazadas por medio de un manejo de ideas en exceso personal, desinteresado de hacer que esas ideas tuvieran una referencia a una realidad primaria, corriente y acuciadora”. JITRIK, Noé, “Un novelista oblicuo”, *op. cit.* p. 53.

¹⁶⁴ La influencia de este autor se hace muy patente en *Las leyes de la noche*, donde además Elsa lee en voz alta *Crimen y castigo* a García durante su convalecencia. *Vid.* MURENA, Héctor, *Las leyes de la noche*, *op. cit.*, p. 126.

ensayo mediante lo especulativo, la intromisión desestabilizadora de lo onírico, y la narración de lo prohibido como trasgresión. En primer lugar, lo especulativo, en relación a un exceso reflexivo, hace pensar más que en la categoría de novela filosófica, en una novela contaminada en extremo por lo ensayístico. Como ya vimos al abordar el ensayo americanista de Murena, la conciencia de la imposibilidad de narración podría verse como el trasunto de una falta de relato histórico, analizado por ciertos autores como rasgo sintomático de la novela argentina¹⁶⁵. Resultan interesantes a este respecto, las precisiones de Murena en una crítica publicada en *Sur* sobre la novela *Chaves* de Mallea:

Siempre ha causado perplejidad el carácter acentuadamente abstracto del realismo de las novelas de Mallea. Ha sorprendido tanto el papel secundario de la acción en sus narraciones como la mirada distante con que eran encarados los detalles concretos y el desasimiento general de sus personajes, incluso de los más carnales. Esa perplejidad y esa sorpresa llevaron, por la sólita vía del menor esfuerzo, a una incompreensión total del sentido ulterior de los errores y aciertos a los que ese estilo fatalmente tenía que arrastrarlo. Pues se trataba de la búsqueda de un nuevo estilo. Y en cambio se llegó a acusarlo de ser más un ensayista que un novelista. Esto es normal entre nosotros (...) ¹⁶⁶.

Murena sintetizaba así una concepción de lo novelístico aplicable a su propia narrativa, destacando además la casi total ausencia de diálogo en la obra de Mallea, —el único parlamento del protagonista es el “No” final de la novela—, que relacionará con su concepción de la incomunicación y la soledad esencial del americano (*Vid.* 2.3.4.). Curiosamente este rasgo, la falta de diálogos, es destacado por Jitrik en la novela de Murena, quien lo critica como constatación de la manipuladora absorción de todos los puntos de vista por parte del propio autor¹⁶⁷. En este sentido es interesante el empleo de la primera persona en *Los herederos de la promesa*, novela

¹⁶⁵ Como ya mencionamos al referirnos a la relación entre el ensayo americanista y la narración histórica, la autora Graciela Scheines en un capítulo de su libro *Las metáforas del fracaso* ve en la novelística argentina una incapacidad esencial para la narración: “Así también las novelas argentinas son, en rigor de verdad ensayos [...]. Basta raspar mínimamente la vistosa cobertura para encontrar debajo, el ensayo” SCHEINES, Graciela, “El ensayo en la novela y los borradores que no pasamos en limpio”, *Las metáforas del fracaso, op. cit.*, p. 122. (*Vid.* 2.2.7.).

¹⁶⁶ MURENA, Héctor, “*Chaves*: un giro copernicano”, *Sur*, n. 228, mayo y junio de 1954, p.33 [en nota]. Más adelante leemos: “Pues lo que esos críticos no tienen en cuenta es que esta otra comunidad en la que habitan, a la que tratan de uncir a esos ajenos cánones, vive siempre más atenta a lo intencional que a lo concreto, más volcada a su interior que a la exterioridad de las sensaciones, trata de constituirse a partir de una completa separación respecto al mundo, o sea que es en cierta medida la antítesis de lo que estos cánones representan. La ambigua, vital pregunta que la Esfinge nos ha lanzado en el campo de lo estético dice así: ¿Cómo es posible el arte de expresar el mundo de aquellos que no tienen mundo?”.

¹⁶⁷ “los personajes no hablan para el lector sino que el novelista se interpone para dar su versión de lo que dicen”. JITRIK, Noé, “Un novelista oblicuo”, *op. cit.*, p. 57.

construida a partir del monólogo de Juan Forn, que, cercano a un yo ensayístico¹⁶⁸, supone otra forma de subrayar el no-diálogo mediante el *horror vacui* de una dicción desbordante. En su crítica a esta novela Silvia Molloy, puntualizaba sobre la perspectiva narradora:

Por primera vez Murena escribe una novela en primera persona. Con esto no pretendo proponer la fácil asimilación autor-personaje, sino intentar explicar la sensación de vértigo y de posible confusión que provoca la lectura del libro (...) el incesante requerimiento de esta primera persona agresiva, abrumadora, hace que a menudo perdamos pie, que dejemos de ver un camino prolijo con sus correspondientes etapas para encontrarnos viviendo junto con el personaje, las experiencias aparentemente más desconcertantes, llevados por ese exasperado monólogo que es la novela¹⁶⁹.

Además de estas confluencias técnicas y de la tensión perceptible a lo largo de toda la trilogía con respecto a problemáticas abordadas en sus ensayos, es posible observar momentos donde la cercanía a lo ensayístico se estrecha, al compartir una muy similar textura discursiva¹⁷⁰. Por ejemplo, en un momento de *La fatalidad de los cuerpos*, leemos: “Vencidos no en sus vidas, sino de antemano, quinientos años o diez siglos atrás. Derrotados para siempre en la sangre, en los cromosomas, de un antecesor de rostro borrado”¹⁷¹, evocación de una culpa dada con el origen, central en obras como *El pecado original de América*; o en *Las leyes de la noche* cuando a través de reflexiones de carácter aforístico se nos dice: “los nombres eran un conjuro contra el vacío. (...) Y la palabra ‘Elsa’ le permitía reconquistarse a sí misma, impedir que el vacío la devorara”¹⁷².

¹⁶⁸ A pesar de la predominancia de lo monológico, resultan interesantes las discusiones entre Juan Forn y otros personajes sobre cuestiones propias del medio intelectual del propio Murena. Un ejemplo de ello es el diálogo entre el protagonista y un joven ensayista, Vélez, sobre la literatura nacional. Juan Forn desmontará irónicamente los presupuestos de su interlocutor –de ribetes contornistas–, sobre la idea de la necesidad de una literatura que fuese “argentina de verdad”: “¿Por qué no empezaban por hacer, sencillamente, como quien no quiere la cosa, una buena literatura? Acaso se encontrasen con que, por casualidad, resultaba también argentina”. MURENA, Héctor, *Los herederos de la promesa*, op. cit., p. 14.

¹⁶⁹ MOLLOY, Sylvia, “La experiencia como acto de fe”, op. cit., p. 102.

¹⁷⁰ Rosa Chacel en su crítica sobre *La fatalidad de los cuerpos* advertía: “De este libro, por ejemplo, habrá quien opine que es una novela con divagaciones filosóficas, así pues, conviene aclarar desde un principio que no es eso”. CHACEL, Rosa, “Sobre ‘La fatalidad de los cuerpos’”, op. cit., p.109. Esta autora valorará desde lo narrativo las disertaciones presentes en la novela como contribución a la tensión “irrealista” de la misma: “En todo el libro se encuentran seis o siete de estos incisos, algunos muy largos. No hay en ellos reiteración sino acumulación. La presión que ejercen es netamente poética y metafísica: en absoluto verbal. Son totalmente mudos. (...) Son como iluminaciones repentinas que no alcanzan fórmula racional (...)”, *Id.*, p. 107.

¹⁷¹ MURENA, Héctor, *La fatalidad de los cuerpos*, Caracas, Monte Ávila, 1975, p. 39.

¹⁷² MURENA, Héctor, *Las leyes de la noche*, op. cit., p. 150.

Otro rasgo que parece alterar la convención de la trama novelística en estas obras es la fuerte presencia de lo onírico, principalmente mediante la descripción de los sueños de los personajes. La crítica desde temprano destacó el papel desestabilizador de este elemento, señalado en ocasiones como una muestra de innecesaria retórica surrealista¹⁷³. Los sueños, por su extensión, en vez de interrumpir o perforar la sucesión narrativa, equivalente a la mimesis realista de la vida, parecerán invertir la percepción de la narración, como si ésta fuese un momento de suspensión en la verdadera trama de lo onírico y alucinógeno. Son especialmente interesantes los procedimientos textuales para introducir estos sueños; por su ambigüedad subrayan la indiferenciación entre el plano de la realidad y la inmersión en su reverso mediante la profundización en el inconsciente.

Lo onírico es destacable por su aparición en las tres novelas, creando un vínculo “formal” entre ellas, ya que a pesar de ciertas coincidencias estilísticas son obras de muy diversa constitución narrativa. Este elemento heterogéneo de por sí, al actuar como dispositivo homogenizador señala ya una problemática y un quiebre que anuncia el siguiente ciclo “El sueño de la razón”, donde se producirá una inversión aún más extrema: los sueños -más bien pesadillas- siendo un residuo perturbadoramente contaminante en las primeras novelas pasarán a constituir la propia trama anómala en la que ya no es posible percibir una exterioridad narrativa de lo irrazonable.

Además de la intromisión de discursos en principio ajenos a lo novelístico como son el especulativo –propio de lo ensayístico- y el onírico –con un fuerte componente mitopoético-, en “Historia de un día”, encontramos momentos en los que lo propiamente narrativo resulta en sí mismo excesivo, al transgredir lo decible en el relato: imposibilidad del lenguaje ante la experiencia humana llevada a sus límites, a través de la expresión de la violencia, el sexo, la enfermedad y la muerte. La presencia de estos “discursos insoportables”, que podrían leerse en principio como una exacerbación de la retórica existencial, se irá haciendo más aguda en cada una de las entregas que componen la trilogía.

La temática de la enfermedad, central en su primera novela, aparecerá también en las siguientes obras, generando una especie de retórica de la labilidad del cuerpo en torno a la que se articula una lectura metafísica, similar a la propuesta en sus ensayos: la enfermedad, trasunto simbólico de una indigencia esencial de la condición humana, que cobra un especial énfasis

¹⁷³ *Vid.* MARTÍNEZ PALACIO, Javier, “La obra del argentino H. A. Murena (II)”, *Ínsula*, 23, n° 256, 1968, pp. 4 y 10.

¹⁷⁴ Luis Thonis puntualiza mediante la ironía: “Recuerdo que oí a alguien decir que esta novela era mala, que no pasaba nada. Podría argüir lo contrario: nada deja de pasar”. THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito 2^a, p. 25].

en el caso del hombre americano. En *La fatalidad de los cuerpos* –cuyo título resulta elocuente al respecto– llama la atención una imagen que se repite a modo de *leitmotiv* metafórico a lo largo de toda la novela: la imagen del corazón humano incendiado, en conexión con un acceso a los límites de la propia conciencia, bordes del “yo” desde donde se alcanza una experiencia intensificada de la finitud. La cercanía de la muerte acentúa el carácter alucinatorio del relato: la enfermedad es figurada como un doble, y el yo parece confundirse con el espacio en el que se encuentra enclaustrado.

Otra dirección del discurso de la trasgresión en estas novelas es la que atañe al tratamiento de lo sexual, fundamentalmente en *Las leyes de la noche* y *Los herederos de la promesa*. En la segunda novela de la trilogía, –obra que parecería construirse sobre multiplicación a la vez lineal y prismática de los sucesos¹⁷⁴– en torno al personaje femenino central, Elsa, se despliegan distintas formas de relación sexual –incesto, sadomasoquismo, pederastia, etc.– que extralimitan lo convencional, llevando más allá el tabú implícito en esta temática¹⁷⁵. Como detalladamente analiza Luis Thonis, dichas tendencias comportan a su vez una compleja significación en relación a los distintos planos –psicológico, social, simbólico– en los que se traman las relaciones entre los personajes. Esto ocurre, por ejemplo, entre Elsa y su hermano: “La única relación de amor que sostiene el deseo de Elsa es la prohibida: el incesto con su hermano Víctor. Precisamente en el incesto hay la total ausencia de mediación, fusión de las sangres, negación de los lazos del parentesco”¹⁷⁶. Esta relación matricial se irá desdoblando en el proceso por el que el entorno del hogar pasa, tras el suicidio de los padres de Elsa, a constituirse en el espacio cerrado pero colectivo de la pensión¹⁷⁷: “la dote deviene universal, ella se ve potencialmente entregada a todos, la pensión deviene el espacio del incesto –la casa se convierte en pensión, la sociedad palpita comunitariamente, en ella vibra una tensión mortífera, inminencia del incesto colectivo”¹⁷⁸.

¹⁷⁵ De hecho, esta novela ha sido incluida en la antología *Erótica argentina* por Alejandra Zina, quien afirma en su “Prólogo”: “Nada falta: adulterio, incesto, sadismo, violación, asesinato, suicidio, traiciones. (...) La combinación resulta aún más sugerente si se agrega el despliegue de una prosa que coquetea con la ingenuidad y el moralismo, sin terminar de pronunciarse a favor. El relato oscila, tiene vaivenes y también sorpresas. Entre ellas, ciertos episodios inusitados para la narrativa producida entre los años 50 y 60 (y quizá, la siguiente también). *Erótica argentina*, (Ed. Alejandra Zina), Buenos Aires, Ediciones Atril, 2000, pp. 24-25.

¹⁷⁶ THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 12].

¹⁷⁷ “Tras la muerte de los padres, Elsa, sin recursos, decide alquilar su casa que se convierte en pensión. Las Leyes de la Noche son ese mismo teatro: los personajes que vienen a alquilar piezas son ‘voces’ que hablan de toda una época de un país y una cultura, que no llega a la prodigalidad del conventillo, que deja entreabiertas sus puertas para que lo privado y lo público se intrinquen”. THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 13].

¹⁷⁸ THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *op. cit.*, p. 63.

Invirtiendo la inmediatez absoluta de las relaciones endogámicas en la novela, otras relaciones van tomando protagonismo, como el sadomasoquismo¹⁷⁹, relación que fuerza literalmente esta falta de distancia, instaurándola mediante la violencia; en esta canalización del trato a través del disfrute de la agresión en lo privado se establece además una conexión con la exterioridad social marcada por la violencia del contexto político contemporáneo.

Si las relaciones en *Las leyes de la noche* se articulan binariamente alrededor del personaje femenino -polo de atracción y desconcierto, “noche en la noche”, en palabras de Thonis-, en *Los herederos de la promesa* lo harán en torno al protagonista, Juan Forn pero obedeciendo a un esquema caotizante, que se plasma en la sexualidad cumplida sistemáticamente en lo orgiástico como ámbito desestabilizador de la institucionalización de la pareja. Se dará además una exploración en la relación entre lenguaje y sexo, que por momentos se hace autoreflexiva, “la blasfemia y la burla son lo único humano”¹⁸⁰, siendo un rasgo fundamental en su siguiente ciclo novelístico.

En más de un sentido la novela *Los herederos de la promesa* supone una transición hacia “El sueño de la razón”, así lo sugieren su irregularidad estructural, la mezcla de registros narrativos –con la inclusión de breves fábulas paródicas¹⁸¹- o la caracterización de los personajes que comienza a esquematizarse, -tal como ponen de manifiesto los nombres Hinchacarrillos y Hurtamigas¹⁸²-. También llaman la atención ciertas situaciones humorísticas, inéditas hasta entonces en la narrativa de Murena¹⁸³, como el momento en que el personaje Costa comienza

¹⁷⁹ “El sadomasoquismo, en la novela, no ocurre entre dos, sino en una trama mucho más compleja, pueden entrar ‘todos’”. THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 7].

¹⁸⁰ MURENA, Héctor, *Los herederos de la promesa*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁸¹ En la última novela de “Historia de un día”, observamos una abundancia de referencias intertextuales, como una cita de Dante (*Id.*, p. 154) donde se menciona la “caina morte” título de una de sus siguientes novelas, o una versión “oralizada” de la historia de Eloisa y Abelardo (*Id.*, pp. 193-194). En la novela se insertan además pequeños relatos y ficciones escritos por los personajes, como la curiosa historia de un hombre que quiere ser autómatas de sí mismo (*Id.*, p. 217). Esta parábola burlesca incidiendo en la dialéctica entre hombre y máquina preanuncia el tono paródico de “El sueño de la razón”.

¹⁸² *Vid.* p. 273. La denominación de los personajes será fundamental en el siguiente ciclo, donde llegamos a encontrar nombres que son su propia negación, como “Quequé” –antihéroe de *Caina muerta*- o “Dagoberto” –nombre del protagonista de *Foliosofía* que se llama igual que todos sus hermanos-.

¹⁸³ Sylvia Molloy hacía notar este rasgo en su crítica sobre *Los herederos de la promesa*: “un elemento poco usual en las novelas de Murena: el humor, siempre presente, verdadero motor del libro. (...) El humor de Murena nada tiene de amable: cruel, estridente (...) la violencia trasmutada en risotada tajante. El humor de Murena no es una manera de cegarse al mundo, como lo es la mayoría de las veces, sino una manera lúcida de hacer añicos ese mundo, de identificarlo”. MOLLOY, Sylvia, “La experiencia como acto de fe”, *op. cit.*, pp. 104-105.

a encontrarse mal a causa de una idea que se le ha venido a la cabeza: “La noticia corrió por la zona como un reguero de pólvora. ¡Una idea! ¡Costa en lucha con una idea. Todo se explicaba así. La idea trataba de penetrar en Costa y él la rehuía, finteaba, corría, aullaba para no ser víctima de ese elemento abismal”¹⁸⁴. Tras un arduo ejercicio de mayéutica por parte de sus compañeros, se descubre que esa idea que le atormenta no es otra que la de publicar una revista literaria. La ironía muestra el reverso de un momento de revelación sublime, giro paródico que volverá a aparecer en obras posteriores, como en el caso de *Foliosofía*, en torno a la idea de “la posición” (*Vid.* 3.4.4.).

Como eco del quiebre entre pensamiento y vida a la que asistimos en “Historia de un día”, podría recordarse una frase pronunciada por Juan Forn en una disertación con tintes existenciales: “queda el hecho de que cuando el hombre sufre las demostraciones se desvanecen”¹⁸⁵; dolor aniquilador de lo razonable que atravesará, bajo el signo de la risa más negra, sus últimas novelas.

3.4.3. EL SABER DELIRANTE DE “EL SUEÑO DE LA RAZÓN”

Raimundo Lida, evocando instantáneas de sus años de amistad e intercambio epistolar con Murena, citaba las palabras que el autor argentino le enviara sobre el oscuro periodo de creación de sus últimas y “encarnizadas” novelas:

Respecto a mí, a lo que estoy escribiendo ahora (...), la reacción es negativa. No por odios particulares, sino porque no entienden. Y aquí otra paradoja: al no entender tienen razón. No encuentro disculpa absoluta para lo que estoy escribiendo, aunque inexorablemente tengo que escribirlo¹⁸⁶.

Este testimonio nos asoma a un momento de dolorosa conciencia: el ensayista, poeta, narrador insistentemente marginado parece ser rechazado, excluido por su propia escritura. A comienzos de la década de los sesenta las conflictivas relaciones de Murena con el medio intelectual habían llegado a un punto de máxima tensión, tras el que se operará su progresivo

¹⁸⁴ MURENA, Héctor, *Los herederos de la promesa*, op. cit., p. 202.

¹⁸⁵ *Id.*, p. 11.

¹⁸⁶ LIDA, Raimundo, “Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas”, *Eco*, n° 183, 1977, p. 29. Murena continúa su carta con un guiño a Nietzsche en su *Ecce Homo*: “El otro día... pensaba en redactar un breve texto que se titularía *Por qué hemos llegado a escribir cosas tan innobles*”.

aislamiento; a ello contribuiría la radicalización de su proyecto literario en estos últimos años: por un lado la marcada tendencia hacia lo trascendente y hermético en su ensayo y poesía, -que analizaremos con detalle en la siguiente parte de nuestro trabajo-, y, por otro, la personalísima exploración mediante lo grotesco que supondrán novelas como *Epitalámica* (1969), *Polispuercón* (1970), *Caína muerta* (1971) o su póstuma *Filosofía* (1976). Este ciclo, “El sueño de la razón”, que quedó inacabado a su muerte, suponía una contundente ruptura con respecto a su novelística anterior¹⁸⁷, un arriesgado gesto de distanciarse de sí mismo, que, en general, fue acogido con incompreensión por parte de la crítica¹⁸⁸.

El título, “El sueño de la razón”, nos traslada a un escenario donde concurren numerosas evocaciones, entre lo pictórico, -lo estético en general- y una veta autocrítica del pensamiento filosófico que marca el comienzo del declive de la modernidad. Paradójicamente, la parte más significativa de dicho título¹⁸⁹ es aquella aludida y elidida con respecto a la inscripción con que Goya rubricara su célebre grabado. A través de la referencia a esta inflexión crítica, Murena apuntaba a una problemática sobre la que había reflexionado por extenso en libros como *Homo atomicus* y *Ensayos sobre subversión: la crisis de la razón*¹⁹⁰, en consonancia con los autores de la escuela de Frankfurt, -recordemos que Murena había traducido el libro de Horkheimer y Adorno, *Crítica a la razón instrumental*-. Ya en “Historia de un día”, la irracionalidad -aunque filtrada por lo solemne de un código existencialista y psicoanalítico- se había plasmado en la

¹⁸⁷ Ante las preguntas por esta insólita dirección en su narrativa, Murena solía insistir en que se trataba de un proceso estrictamente personal que le había llevado a ahondar en una línea “destruktiva”, ya presente en sus anteriores novelas, proceso que identificará simbólicamente con lo alquímico, refiriéndose al punto de *nigreda* “cuando la materia se vuelve de un color negro más negro que el negro”, momento de apariencia negativa que precede a una máxima depuración. Murena se referirá además a una necesidad catártica de transformación inherente a toda forma de arte, como apuntaba en *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (Vid. 4.3.3.) a través de su trasunto ficcional: “me habló con frecuencia de la necesidad de que hacia la madurez artistas y personas rompan con todo lo que han hecho hasta entonces para empezar de nuevo. Le parecía capital. Pero ¿qué es cambiar? ‘Quien no cambia deja de ser, hay que cambiar para seguir siendo el mismo’” MURENA, Héctor: *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 28.

¹⁸⁸ Un ejemplo ilustrativo de esta lectura “incomprensiva”, es la crítica publicada al poco tiempo de la aparición de *Epitalámica*, en la revista *Los libros* bajo el título “El peligro de las palabras” (Buenos Aires, n° 1, 1969, p.10), donde se calificaba a esta novela de “imperdonable”. Tras el pseudónimo Santiago E. Funes, firmaba este texto el crítico Héctor Schmucler que, curiosamente, años más tarde será uno de los autores que reivindicuen la importancia de la obra de Murena.

¹⁸⁹ La construcción oximorónica de este título presenta paralelismos con la de su anterior trilogía “Historia de un día”, así como con los títulos de algunas de sus obras poéticas (*El demonio de la armonía* o *El relámpago de la duración*).

¹⁹⁰ Vid. LEWALD, H. Ernest, “La crisis de la razón en el pensamiento de H. A. Murena”, *Los ensayistas*, n° 6-7, 1979, pp. 31-37.

insistente remisión a lo onírico. “El sueño de la razón”, amplificando hasta lo insoportable las fisuras de la última novela de su anterior trilogía, *Los herederos de la promesa* (Vid. 3.4.2.), establecerá como obligada mediación la distancia de una demoledora ironía.

Frente a la experiencia que se adensa en un pesimismo filosófico, sólo superable en el salto al vacío de una revelación final en sus primeras novelas, la celebración de un descenso horizontal marcará la travesía concéntrica y sin salida posible de su último ciclo. Fernando Aínsa en su lúcida aproximación a estas novelas afirmaba: “Vale la pena recorrer ‘El sueño de la razón’ para codificar ese infierno terrestre, hecho un paraíso de infinita lascivia cósmica, matizado con esa asombrosa fisiología que desplaza toda especulación filosófica pura”¹⁹¹. Este autor señala además cómo para contribuir a esta codificación Murena elige cuidadosamente las imágenes de las cubiertas –dos dibujos de Goya en *Epitalámica* y *Polispuercón* y un fragmento de “Estudio de demonios” de Jerónimo Boch en *Caína Muerte*–, imágenes que transgrediendo su papel de mera ilustración, introducen –a modo de obertura extratextual–, la inquietante exploración en los límites de lo humano que se perpetrará en sus páginas. Remitiendo a la portada de *Caína muerte*, Aínsa establecía el siguiente paralelismo:

Boch levantó pictóricamente, desde el desafío de su herejía adamita, “un caos estructurado” del orden infernal como abierta oposición al espíritu del dogma que encarnaban las catedrales cristianas; Murena redondea también sin aspavientos, una excepción al héroe optimista o problemático de la novela del Siglo XX, le da precisas leyes heréticas y le permite comprobar la voluptuosidad y la lujuria posible del infierno en la tierra.

Además de la actualización por el anacronismo de dicha risa pictórica¹⁹², “El sueño de la razón”, convocará una tradición literaria vertebrada en el filo más oscuro de lo occidental: Apuleyo, Ravelais, Quevedo, Swift, Sade, –autores enumerados en la contraportada de *Epitalámica*– surgen, como señala Thonis “según el tema del precursor reinventado”¹⁹³. En la apropiación de unos padres tales como los citados, representantes en sí mismos de una sistemática e irónica liquidación de su posible herencia, se escuchan también ecos, aunque universalizados, del parricidio postulado por Murena en sus primeros ensayos. Esta remisión pone de relieve una

¹⁹¹ AÍNSA, Fernando, “La tierra diabólica de H. A. Murena”, *Revista Nacional de Cultura*, Venezuela, n° 202, 1972, p. 13.

¹⁹² Para Murena, tal como desarrolla en *La metáfora y lo sagrado*, la pintura supone ya una degradación de lo artístico con respecto a la inmaterialidad de la música (Vid. 4.4.2.), –música que también parece transgredirse en el ritmo hecho cuerpo del lenguaje de estas novelas–.

¹⁹³ THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *op. cit.*, p. 48. (Se refiere en particular a Quevedo).

crisis de lo narrativo —a la que ya nos referimos—, que hará pensar en una operación de involución hasta los orígenes del género: un hiriente más allá novelístico de lo moderno.

Desde temprano la crítica identificó la trasgresión de estas novelas con procedimientos propios de la vanguardia¹⁹⁴. En sus declaraciones Murena se mostró siempre reticente hacia tales equiparaciones¹⁹⁵. En una entrevista aparecida a raíz de la publicación de *Epitalámica*, Murena defendía la necesidad de una renovación inherente a lo estético¹⁹⁶, definiendo genéricamente la vanguardia como “la zona del arte de una época en la que el arte está más vivo buscando que se perpetúe todo el pasado artístico”¹⁹⁷. Sin embargo ante la pregunta sobre la vanguardia contemporánea no dudaba en responder: “atenta sobre todo a las grandes masas consumidoras (...) La vasta aceptación de que es objeto prueba que no dice nada que tenga la inadmisible virulencia de lo nuevo. Y así elude su papel y confirma a su clientela en la tontería ilustrada”¹⁹⁸. Él mismo parodiará en sus novelas los procedimientos demasiado autoconscientes de la denominada “nueva novela”; resultando más afín a las tentativas no “oficializadas” de las primeras vanguardias que a los emergentes movimientos de los años sesenta, principalmente en la traducción simplificada que se operaría bajo el sello del boom de la novela hispanoamericana. A este respecto resulta significativa la temprana defensa por parte de Murena de un autor como Marechal, relegado por su actuación política en el peronismo, cuya figura resaltaría en oposición a Cortázar en una polémica reseña sobre *Rayuela* publicada en la revista *Cuadernos de París*¹⁹⁹.

¹⁹⁴ “Las narraciones de este ciclo no sólo se relacionan con el carácter barroco y carnavalesco de la vanguardia latinoamericana del momento, sino también con la tradición de lo grotesco que le permita aludir al contexto social sin hacer una literatura explícitamente referencial” LAGOS, María Inés, H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: *De líder revisionista a marginado*, op. cit., p. 95.

¹⁹⁵ María Inés Lagos cita (*Ibid.*): “En carta a Stabb, Murena responde a la pregunta del crítico de si su estilo narrativo responde a las nuevas tendencias de la novela latinoamericana, de la siguiente forma ‘no, forman parte del desarrollo de mi propia escritura bajo el impacto de los cambiantes tiempos’”, STABB, Martin, “The New Murena and the New Novel”, *Kentucky Romance Quarterly* 22, 2, 1975, p. 151, nota 18.

¹⁹⁶ Murena comentaba en una entrevista en relación a la pregunta sobre la idea de progreso en lo artístico: “El arte es eterno en el sentido en que en general busca producir el mismo efecto. Así no progresa ni busca progresar. Pero está en la historia, su ser está hecho de formas. Formas cuya capacidad de producir el mismo efecto se agota. Por lo cual el arte es cambio constante, aunque sea para producir el mismo efecto, o justamente con ese fin”. *Vid.* LEWALD, Herald Ernest “Genio e ingenio de H. A. Murena”, *Hispania*, volumen 53, n° 2, mayo de 1970. p. 329.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Vid.* MURENA, Héctor, “Julio Cortázar, Rayuela”, *Cuadernos*, París, n° 79, diciembre de 1963, pp. 85-86. En esta reseña Murena con tono polémico afirmaba por ejemplo: “la reforma que obliga a leer un trozo del final primero,

Murena celebra, sin embargo, la vocación rupturista de la *nouvelle* de Severo Sarduy, *Gestos*, en un artículo publicado en Lima, donde afirma: “Sarduy se mueve dentro de la misma tendencia de la vanguardia, pero en vez de encerrarse en cualquiera de las técnicas particulares, hace uso de todas ellas. Y esta liberación de los dogmatismos –aunque, por cierto, lograda mediante el dudoso pacto del eclecticismo– es lo que suele faltar en la asfixiada vanguardia actual”²⁰⁰.

Aunque bajo esta oposición podría leerse una trama de afinidades ideológicas, en la que salía a la luz la oposición de Murena a toda forma de militancia revolucionaria, desde la coherencia de estas afirmaciones con su praxis estética el autor argentino reivindicaba una independencia sólo alcanzable en la irreparabilidad sin concesiones de la propia escritura. Américo Cristófalo sintetiza así la riesgosa posición del autor: “Mientras la novela argentina de los setenta se movía del naturalismo al pop, del cine a la trama policial, Murena ensaya una violencia intraducible contra el género, pone en juego una demoledora libertad formal, anuncia y llega más lejos en el tono, en la indiferencia menor de la comedia, de lo que poco más tarde, por vía deleuziana, se leyó en Osvaldo Lamborghini”²⁰¹.

Murena declaró en varias ocasiones que el verdadero protagonista de sus últimas novelas era el lenguaje. En una entrevista publicada en 1969 en *Panorama*, a la pregunta sobre el por qué de la utilización de ese “lenguaje insólito”, el autor respondía:

No “uso” un lenguaje. Esta obra “es” ese lenguaje. Como es pura literatura –o sea pura realidad– es puro lenguaje. Y como la literatura se terminó, es un lenguaje que se burla del lenguaje. Es la palabra “injusta” –lo contrario y lo mismo que el “mot juste” flaubertiano–. Cuyo fin es demostrar que a una palabra se le puede hacer expresar todo, incluso lo contrario de su significación convencional. Así el hombre siente que puede liberarse de la esclavitud de la lengua: mi ideal sería escribir sólo con insultos la más maravillosa

luego otro del principio, luego uno del antefinal, etc., causará sensación entre las damas aficionadas al juego de la canasta. (...) Qué Cortázar atribuya su procedimiento a un personaje que es un Pollock, o sea un genio, resulta ya tedioso, sobre todo en estas Américas, donde junto a cada árbol hay un genio bajo juramento. Marechal fue más discreto: se limitó a decir lo mismo verbalmente” (*Id.* p. 86); A pesar de sus duras críticas Murena no dejaba de valorar la destreza narrativa de Cortázar, presente, según él, en pasajes puntuales de la novela. Para observar la molesta reacción de Cortázar ante dicha reseña *Vid.* CORTÁZAR, Julio, *Cartas*, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 635, 665, 679, 698, 700.

²⁰⁰ MURENA, Héctor, “El debut de Severo Sarduy en la novela”, *Siete Días. La Prensa*, Lima, 22 de noviembre de 1964, p. 27. Como testimonio de la amistad entre el autor cubano y Murena *Vid.* SARDUY, Severo, “El Libro Tibetano de los muertos”, *El cristo de la rue Jacob*, en *Obra completa*, Tomo 1, Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1999, pp. 83-85.

²⁰¹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena: entre el cuerpo y la promesa”, *Pensamiento*, Buenos Aires, Volumen 10. (http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/cristofaro_murena.htm)

historia de amor²⁰².

Si en sus primeras novelas el lenguaje era interpelado con respecto a la autocrítica de un código realista y a la problemática de la incomunicación esencial de una nominación que ha perdido su vínculo originario con las cosas (*Vid.* 3.4.2.), en el segundo ciclo lo lingüístico será llevado a los límites de su capacidad expresiva, tensándose mediante un barroquismo conceptista y anacrónico que tendrá su clímax en *Folisofía*, escrita en su totalidad en una lengua artificiosamente etimológica –mezcla de español macarrónico, lunfardo latinizado, conceptismo gauchesco, gracianismo-. En palabras de Rey Beckford:

El idioma de estas novelas es un idioma extrañamente vivo e inquietante, aunque paradójicamente está hecho de muerte, de deshechos. Español de novela picaresca (muerto y enterrado); prosa rimada, chirriante; lunfardismo, interjecciones, onomatopeyas. Casi una jerga personal: la jerga de alguien que se ha vuelto excéntrico, que se ha ido a los suburbios del idioma, a los cementerios. Este es el inventario de la letra²⁰³.

Mediante constantes efectos de sorpresa y desfamiliarización de la lengua común se propone un juego de distanciamientos con la brutalidad de lo narrado. El lenguaje apela sistemáticamente a su literalidad²⁰⁴, horizontalidad de sentido en que queda cifrada su forzosa intrascendencia. Mientras que el hablar se erige como último vestigio humano, la palabra pronunciada obstinadamente perdura como elemento residual. Hablar y hablar aunque no se tenga nada que decir en una aproximación a la concepción del lenguaje de Beckett. Fernando Aínsa, que abordará esta cuestión con detenimiento, afirma:

Murena destruye al lenguaje mismo por su propia función expresiva, al hablar. En la desintegración progresiva que pauta “El sueño de la razón” la Palabra va quedando como la única facultad de que disponen “los miserables”, para increpar y desafiar al gran Ordenador del Caos. Los personajes de Murena

²⁰² “Héctor A. Murena, a propósito de ‘El sueño de la razón’”, *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, diciembre de 1992, p. 20.

²⁰³ REY BECKFORD, Ricardo, “El sueño de la razón”, *La Prensa*, 2 de marzo, 1980. Este autor añade además: “El lenguaje se enferma, se corrompe. Murena asistió ‘con frío horror’ a esta descomposición, a esta corrosión, en la que el lenguaje se deshacía hasta dejar al descubierto sus raíces, sus orígenes”.

²⁰⁴ Aunque como veremos, este rasgo resulta esencial en su última novela, *Folisofía*, ya en *Epitalámica*, encontramos varios ejemplos muy significativos: Ludovico se pone varias camisas, pantalones, calcetines etc., para llenar la *gran* ausencia que a su muerte le deja su padre, “Don grande Barro” (*Vid.* p. 117); o cuando a modo de terapia los protagonistas deciden vivir en una casa más pequeña para estrechar las distancias surgidas con el matrimonio (*Vid.* p. 227). Los personajes llegan incluso a ser conscientes del peligro inherente a esta capacidad del lenguaje: “Así se debaten en opíparo y mordido montón, víctimas de la literalidad, pues hacen lo que prometieron muchas veces al jurarse que se comerían el uno a otro de amor” (*Vid.* p. 88).

hablan sin parar, sin preocuparse tanto por comprender algo acerca de su suerte, como de probarse por medio del verbo que existen como seres vivos²⁰⁵.

Esta palabra, vestigio precario pero vivificante, es a la vez síntoma y detonador, -como analizaremos en el siguiente capítulo acerca de *Folisofo*-, de un proceso de tensión deformador de lo humano: ya no en la dimensión existencial y moral de sus primeras novelas, sino en lo vital-corporal como reverso de una ética constituida en sí misma por permanentes inversiones. Para ello Murena recurrirá a un movimiento paródico que desmonta concéntricamente todos los niveles de lo narrativo, desde el marco genérico hasta el propio lenguaje: en *Epitalámica*, drama matrimonial, el relato supone la anomalía que se encuentra agazapada en potencia detrás de la historia de un matrimonio –Ludovico Barro, descendiente de inmigrantes enriquecidos, y África Pedrada, perteneciente a una familia de rancio abolengo venida a menos- y sus peripecias vitales en pos de la ascendencia social; en *Polispuercón*, novela de dictador, “el Protector” quien desde un *dictatum* paradójicamente silencioso busca imponer frente a la razón el mandato de los pies creando entre otros el “Ministerio de la Incomunicación” y el “Ministerio de la Promiscuidad familiar”; *Caína muerta*, novela picaresca y coral, donde Tachón, el alcalde tecnócrata no puede evitar que los perros se apoderen del pueblo, adiestrando a los hombres, situación que degenerará en una cadena de inversiones y metamorfosis apocalípticas.

Es curioso que a pesar del anacronismo crónico que prima en estas novelas, sea posible intuir en todo momento una evocación crítica a un sustrato histórico²⁰⁶ así como una revisión de lo mítico, -de hecho, en cada una de las novelas se incluye una versión irónicamente empequeñecida y trastabillada de los grandes relatos de occidente: Adan y Eva en *Epitalámica*, Babel en *Polispuercón*, Caín y Abel en *Caína Muerta*-.

²⁰⁵ AÍNSA, Fernando, “La tierra diabólica de H. A. Murena”, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁶ El segundo ciclo “El sueño de la razón”, no se ubica en un contexto histórico ni geográfico concreto sino que por su anacronismo –“un estar contra el tiempo”, que quería Murena- opera desde su configuración paródica una desestabilización crítica del orden histórico-. A pesar de ello puede intuirse una especial alusión a problemáticas agudizadas en el ámbito argentino. Américo Cristófalo sintetiza al respecto: “Ideas que atraviesan los ensayos y se alzan después en una demoledora traducción en la risa del núcleo políticamente farsesco de novelas como *Epitalámica* (1969) –en los accesos de erotismo pagano y en las formas de desaforo criminal que impulsan el ascenso social argentino-; *Polispuercón* (1970) –en el absurdo dictador opuesto a toda forma de redención, esclavo de los súbditos, en su obsesiva persecución de una total y definitiva abolición del infierno –y *Caína Muerta* (1971) en la figura del tecnócrata forzado a organizar la inmortalidad, la conversión de hombres en perros y la correlativa inversión sexual de sus administrados”. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, pp.114-115. Luis Thonis apunta sobre este inscribirse problemático en lo histórico nacional: “‘El sueño de la razón’ o *Folisofo*, escritos antes de la dictadura, pueden leerse como una anticipación histórica pero que no es tal: lo que Murena hace es socavar los paradigmas tutelares, no sólo los viejos sino los que van a venir a través del terrorismo, de la cultura que coexistirá con él en una nueva complementariedad pero hará involuntariamente, de modo artístico”. THONIS, Luis, “El asalto a la noche”, [manuscrito, p. 52].

La progresiva corrosión paródica afectará al desarrollo de los personajes, caracterizados por una exterioridad a-psicológica, visible en la gráfica significación de sus nombres²⁰⁷. Su condición de “humanos” será puesta en cuestión mediante diversos procesos, como la pérdida de la forma –ejercida incluso desde la literalidad de la mutilación y de las diversas agresiones físicas–, o la indiferenciación entre lo animal y lo tecnológico. Un ejemplo paradigmático en este sentido, es el hecho de que el narrador de *Caína muerta* sea una máquina que disimula en un principio, haciéndose pasar por humano, para no provocar suspicacias, pero que a lo largo de la narración llegará a emitir sonidos animales contagiada por la historia “canina” que narra²⁰⁸.

De un modo perversamente especular, el lector, que no deja de ser impelido por el narrador de estas novelas, deberá contemplarse en su reverso, operando sumas y restas sobre sí, en un proceso de contra-reconocimiento. En palabras de Fernando Aínsa: “Esta complicidad buscada con el lector es el modo de impregnarlo del contrapunto que el escritor no brinda en su mundo sin valores conocidos pero al que es obligado el lector. El autor no juzga pero empuja al lector a sentirse aplastado por las leyes generadoras de su esfera infernal”²⁰⁹.

El final de las novelas no supondrá una salida, una escapatoria: en *Caína muerta* en una ritmada variación del motivo tradicional de las danzas macabras, los personajes bailan y bailan sin llegar a consumirse “en el fuego que los afina”. En este inacabamiento tematizando, trance ardoroso por el que se posterga indefinidamente el fin, parecería escucharse una traducción excesiva de aquellas palabras de Benjamin:

²⁰⁷ Los nombres son creados a partir de múltiples procedimientos –onomatopeyas, pronominalizaciones, lexicalizaciones–, que apuntan en muchos casos a un cruce entre los planos fónicos, semánticos y sociolingüísticos. Son especialmente llamativos los anti-nombres de los numerosos personajes de *Caína Muerta*, desde su protagonista a quien se presenta con las siguientes palabras: “José Mediocre zanguagueaba por la realidad social (incluyendo cárceles, zahurdas para alcoholistas y otros rincones) bajo el llano alias de Quequé” (*Vid.* p. 9) además de Don Jódete, Doña Quetefrían, su hijo, Jódete Quetefrían Raposo, Tustús Vabel, Escarajoso, Aucún, Doña Uffa, etc. Además los nombres serán manipulados para mostrar las diversas transformaciones de los personajes. En *Epitalámica*, Ludovico debido al estado de agotamiento en que le deja su mujer se llama momentáneamente “Vico-ludo” (*Vid.* p. 76); mientras que su padre Don Grande Barro, tras una prolongadísima descomposición intestinal pasará a llamarse “Don Pequeño Barro”.

²⁰⁸ “Perdón de nuevo. -Lector, he aquí la verdad pura: soy Conchita. Sí, Conchita. Conchita, la Máquina de narrar. Ay, lector, no te me espantes ni te repugnes ni me esquives. Está bien: no soy humana, no pruebo la banana. Pero qué hay con eso? En cambio soy limpiita y hacendosa y preciosa y muy precisa, como un reloj, toc, toc”. MURENA, Héctor, *Caína muerta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 12. El ritmo rimado de toda la novela, correspondiente a la mecánica dicción de la voz narradora, contribuye a la intensa exploración fónica y significativa que se da en toda la novela, como apreciamos en su desconcertante inicio: “Caína muerta, pero no mortal, ni en la cainidad ni en nada, caína por no hacer ser su nada anonadadamente, pues de tal suerte abrió puerta plena al cainismo canino”, *Id.*, p. 7.

²⁰⁹ AÍNSA, Fernando, “La tierra diabólica de H. A. Murena”, *op. cit.*, p. 12.

Por consiguiente, la novela no es significativa por presentar un destino ajeno e instructivo, sino porque ese destino ajeno, por la fuerza de la llama que lo consume, nos transfiere el calor que jamás obtendremos del propio. Lo que atrae al lector a la novela es la esperanza de calentar su vida helada al fuego de una muerte, de la que lee²¹⁰.

3.4.4. TRANSDICCIONES DE LO FANTÁSTICO EN *FOLISOFÍA*

En la portada del mecanografiado final de la novela *Folisofía* de H. A. Murena, publicada póstumamente en 1976, habiendo sido rechazada por la editorial en vida del autor²¹¹, encontramos la siguiente nota: “Se ruega: respetar estrictamente la ortografía del original”. Esta inscripción que parecería demandar lo obvio –los originales deben respetarse–, adquiere pleno sentido cuando iniciamos la lectura de sus páginas; ya que la lengua de *Folisofía*, mezcla y caricatura de idiomas, falsa reconstrucción etimológica e invención lingüística, al conformar una radical *otro-grafía*, es el primer reto que el lector debe enfrentar en la novela, resultado extremo de la pugna que atraviesa todo su ciclo, “El sueño de la razón”. Por lo tanto, más que obedecer a un trámite editorial, la referida nota podría leerse como una advertencia acerca del peligro de unas páginas que reclamarán la máxima fidelidad a su error, una extrema precisión en la fijación de su inexactitud.

Inacabado e inacabable final del mencionado ciclo, *Folisofía* se obstina en una singularidad sin concesiones. Es incomprensible para el contexto en el que surge. Se distancia incluso excesivamente del resto de la obra del autor²¹². Pareciese como si su capacidad de violencia la imposibilitara para la familiaridad con otros textos, truncando de antemano cualquier atisbo de genealogía o herencia²¹³. ¿Cómo aproximarse entonces a un texto que es dictado desde su propia exigencia?

²¹⁰ BENJAMIN, Walter, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999, p. 127.

²¹¹ Caracas, Monte Ávila, 1976. Esta novela ha vuelto a ser publicada en la editorial universitaria Eudeba, Buenos Aires, 1998; la nueva edición incluye a modo de epílogo el ensayo “Murena, la palabra injusta” de Hugo Savino. En nuestras citas haremos referencia a la primera edición.

²¹² Como veremos en la siguiente parte de nuestro trabajo, esta distancia se hace muy patente al poner en relación *Folisofía* con la última obra ensayística y poética del autor (*Vid.* 4.1.).

²¹³ “*Folisofía*, *summa* de excepciones (...), texto insituable, sin ‘valor’, en sentido estricto, valor el suyo que se abre en diferencia máxima, exterioridad en curso que tiene el lugar de un testamento sin firmante (...) y sin herencia, más bien es un trazo que firma un nombre de autor en un límite que interroga desplazándolas (...) las zonas más marcadas –fossilizadas– de la tradición (...)”. THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *op. cit.*, p. 45.

En las siguientes páginas proponemos una aproximación a esta obra que, enmarcándose en la indagación entre pensamiento y narración abordada en los anteriores apartados, busca profundizar en los aspectos más reveladores de la última novelística de Murena. Esta lectura se establecerá a partir de un diálogo con lo fantástico, un género cuya problemática se asume como forma de interrogar la extrañeza del texto. Que Murena haya sido incluido por otro cuento en una prestigiosa antología de literatura fantástica²¹⁴ podría ser un indicio, una puerta. Pero nada más lejos de lo real. La lectura fantástica de *Folisofía* o una incursión en lo fantástico desde esta novela, suponen un movimiento no exento de riesgos; aquél que más allá de clasificaciones inclasificables no detiene, sino que despliega otras lecturas, propone otra mirada²¹⁵.

3.4.4.1. FALTAS DE LENGUAJE

En un acercamiento cauteloso a lo que presuponemos la última novela de H. A. Murena, el título nos depara la primera trampa, tropiezo al borde de la obra, *Folisofía*. Por el desplazamiento de vocales, grafía casi reconocible del término que a primera lectura creíamos adivinar. Este título no se detiene en su -por error- no significado sino que se abre a nuevas posibilidades: palabra extrañada, nombre secreto o neologismo a partir del francés *folie*, que podría ser entendido en su reversibilidad como “sabiduría de la locura” o “locura del saber”. La intromisión del discurso de la locura en este punto –que se articulará en el desarrollo de toda la obra- nos sitúa ante la particular vecindad entre el lenguaje de la locura y el de la literatura, lenguajes “cuya incompatibilidad ha sido construida por nuestra historia”²¹⁶ como afirma Foucault, quien al indagar en ese “escondite esencial” propone que dicha relación se establece en una mutua ausencia²¹⁷. El título que suele constituirse en primer índice de sentido, se revela aquí como *falta* (transgresión y carencia), palabra excluible ¿Por ser pronunciada por un imbécil? ¿Un loco? Si continuamos la lectura, en las primeras líneas se nos plantea otro cuestionamiento:

²¹⁴ El cuento de Murena, “El gato”, fue incluido por Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares en su célebre *Antología de la literatura fantástica*, (Barcelona, Edhasa, 1983, pp. 301-304). Para más precisiones sobre su cuentística *Vid.* las notas 149 y 150 de esta parte de nuestro trabajo.

²¹⁵ “Si, por ejemplo, partimos de la clasificación de un texto como ‘relato fantástico’, lo que sucede, canónicamente, es que se lo lee, estudia y debate limitadamente a su conformación fantástica: es decir, reduciendo su lectura a los aspectos pertinentes de la categoría en la que se lo ha clasificado”, CAMPRA, Rosalba, “Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social”, *Casa de las Américas*, nº 213, 1998, p. 18

²¹⁶ FOUCAULT, Michel, *Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 277.

²¹⁷ “Allí, en esa pálida región, en este escondite esencial, se desvela la incompatibilidad gemela de la obra y la locura, es el punto ciego de la posibilidad de cada una de ellas y de su mutua exclusión”. *Id.*, p. 276.

Mama nascio otogenaria, si otogenaria. Porque quísolo así y ya ¡Vaya genio de la otogeniosidad! Que heredara del su padre, por capricho de noblesa también a los ochenta nascido²¹⁸.

Antes de asumir la imposibilidad del suceso, ¿cómo recorrer la distancia que establece este “idioma” con ciertas presuposiciones lectoras?. La escritura de Murena en un español macarrónico de siglos atrás, suscita la búsqueda de explicaciones tranquilizadoras que, al margen de una posible elección caprichosa –que el autor *quísolo así y ya*- o de cierta indisposición cronológica, la justifiquen. En uno de sus usos más ortodoxos, la utilización de un lenguaje arcaizante pretende dotar al texto de verosimilitud creando “sensación de historicidad”. Mesuradamente utilizado por otros autores, este recurso en la escritura de Murena se lleva hasta sus últimas consecuencias de peligrosa ilegibilidad: insistiendo en otro lenguaje que por un trabajo de simulación defectuosa se acerca al lenguaje de “lo otro”. En este sentido la historicidad se problematiza, lo que se hace visible, por ejemplo, cuando las palabras que nos ubican cerca de los “Siglos dorados” designan “eroplanos”, “guaterclosos”, resultando ¿Qué anacrónico respecto a qué? La reflexión atemporal no es exclusiva de esta novela sino que caracteriza esencialmente el pensamiento de Murena, centrado –como vimos al referirnos al prólogo de *Ensayos sobre subversión*- en el anacronismo en tanto táctica para alcanzar lo contemporáneo²¹⁹.

Otra posible explicación tranquilizadora del idioma folisófico se establece en el terreno de la parodia. Las aproximaciones a este concepto, que han generado una extensa bibliografía y que ponen en evidencia la dificultad de delimitación del término, parecen insistir en su diversidad, además de en el carácter humorístico, caricaturesco, degradante, en una nota que ya se encuentra en la explicación etimológica de la palabra “parodia” de origen griego: la idea de “contra-canto” (canto al lado de otro canto)²²⁰, de un discurso doble, texto en otro, que exige una especie de lectura en ausencia. Tanto la conocida teoría de Bakhtin que establece la genealogía paródica de la novela, como la atención que la crítica ha prestado a este procedimiento en la escritura actual como forma en que el texto se vuelve sobre sí mismo, hacen intuir una tendencia que llevaría a ver la parodia como procedimiento no específico de un tipo de creación, sino propio de cualquier texto literario. *Folisofía*, en un sentido “filial” podría considerarse heredera de la tradición paródica que parte de Rabelais, Cervantes, Sterne y que teniendo como pre-texto la

²¹⁸ MURENA, Héctor, *Folisofía*, Caracas, Monte Ávila, 1976, p. 7.

²¹⁹ *Vid.* MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, pp. 11-12.

²²⁰ HOUSEHOLDER, F. W., “Parodia”, *Classical Philology*, 1944, pp. 1-9; referencia citada por Elzbieta Sklodowska en su libro *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, Jonh Benjamins Publishing Company, 1991, pp. 2-3. En el primer capítulo de este estudio se realiza un amplio repaso de las aproximaciones al concepto de parodia.

novela picaresca, en la utilización de recursos como lo grotesco, lo escatológico, desestabiliza discursos anteriores. Pero en la acción devastadora del texto de Murena, parece adivinarse otro mecanismo que afecta al acto mismo de parodiar (manía paródica de la literatura) y que lleva al relato a afirmarse en una doble negación, texto que parodia textos que parodian. El trabajo en ausencia y la superposición de discursos permiten establecer una especial relación entre la parodia y lo fantástico, “la parodia, es, podría decirse, el discurso que mejor pone en escena la alteridad”²²¹.

3.4.4.2. LECTURA BABÉLICA

El lenguaje en que se escribe la novela, español macarrónico, lengua híbrida constituida a partir de otras lenguas, es en sí otro dispositivo entre lo paródico y lo fantástico. Bakhtin señala cómo la literatura macarrónica en la Edad Media es un interesante documento de batalla e intercreación entre las distintas lenguas, viéndose en su falsa imitación de la lengua de origen, una acción parricida y subversiva²²². En la escritura macarrónica de Murena, más allá de su articulación paródica (referencia a otra escritura a su vez paródica, lenguaje de lenguajes), las palabras se retuercen en falsas innovaciones, falsas etimologías, mezcla de lenguas, donde la fijación del idioma y su evolución histórica atendiendo a unas determinadas normas gramaticales son puestas en juego. Juego que hace retroceder al lenguaje. Ejercicio de involución que al poner de relieve su constitución en el tiempo, quiebra la ilusión de que el habla detenida no avanza hacia una desarticulación futura, en la que por ficcional causalidad el lenguaje de *Folisofía* podría resultar contemporáneo.

En la breve nota que aparece en la cubierta de la edición de Monte Ávila se afirma: “sin esa jerga que finge quitar importancia a los sucesos, quizás no serían soportables las monstruosidades, la crueldad y el absurdo que imperan en ellos”, viendo el lenguaje folisófico como elemento distanciador: distancia en la historia y efecto de ilegibilidad, que casi no deja ver, casi no deja escuchar. El lenguaje que cruje se revuelve, chasquea -es significativo el insistente uso onomatopéyico- parece contaminarse de la violencia que tensa el idioma en su propuesta

²²¹ BRAVO, Víctor, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1987, donde el fenómeno fantástico se identifica a su vez con la alteridad. También podría aludirse aquí al artículo de Piglia “Parodia y propiedad”, *Lecturas críticas*, año 1, n° 1, 1980, pp. 37-40.

²²² “The relationship to another’s word was equally complex and ambiguous in the Middle Ages (...) The boundary lines between someone else’s speech and one’s own speech were flexible, ambiguous, often deliberately distorted and confused”. BAKHTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination. Four essays*, University of Texas Press, 1981, p. 69.

del exceso. Por esta química sonora una lengua virtualmente muerta, es recreada, reencarnada con perversión. Podría verse en éste un trabajo opuesto al de autores como Bataille, sobre el que afirma Rafael Conte: “Su literatura crece de la imposibilidad de la literatura, su estilo surge del desprecio al estilo, tan claro, preciso y puro, sin embargo, su erotismo del más desolado materialismo”²²³. Pero tanto la escritura del exceso en Murena como la escritura que se niega en la diafanidad del estilo en Bataille, son simultáneamente detonante y antídoto de la insoportabilidad del discurso.

Pareciendo negarse a su función como instrumento comunicador, las palabras llevan la experiencia lectora al límite. En el desciframiento de una lengua extraña que se implanta en la supuestamente conocida y propia, la descodificación, en muchas ocasiones, se acerca a una búsqueda arqueológica enloquecida o indagación etimológica, procedimiento sobre cuyas perplejidades reflexiona Blanchot en *La escritura del desastre*:

Más la seriedad etimológica que ya ha dejado de lado la seriedad científica, tiene como correspondencia o compensación las fantasías etimológicas, esas burlas que siempre, en algunos momentos, se dieron rienda suelta y que en cuanto la ciencia impuso una experiencia adquirida [...] no aparecen más que como una pequeña locura, un ensueño de la lengua, juego de deseo, destinado a liberarse del saber mismo exhibiendo el espejismo lexical²²⁴.

La etimología, en un momento de lucidez, claudica de su instituido estatus de ciencia en busca de la verdad, para revelarse al fin como trabajo fantástico. Por otro lado, la lectura de *Folisofía* exige en ocasiones una actitud cercana a la traducción, que recuerda al curioso proceso por el que textos medievales, renacentistas o barrocos, son traducidos en ediciones de “español actualizado”, generando una cadena de textos virtuales en relación con los lectores que exigen comprender su propia lengua. En un paréntesis: el texto de *Folisofía* podría verse como un trabajo de traducción actualizadora a la inversa con respecto a un relato del propio Murena, “La posición”, publicado diez años antes²²⁵; texto breve y autónomo, -que Murena no incluyó en ninguno de sus libros de cuentos- pero que queda misteriosamente vinculado a la novela por el

²²³ BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971, p. 16.

²²⁴ “Queda por último que el delirio sabio de la etimología, está relacionado con el vértigo histórico, se abre la historia entera de un idioma bajo la presión de determinadas palabras y mediante esta genealogía (...) pensamos y hablamos en la dependencia de un pasado al que pedimos cuentas o que no sin prestigio nos mantiene dentro de su olvido”. BLANCHOT, Maurice, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1999, pp. 85-86.

²²⁵ En *Papeles de Son Armadans*, n° 73, abril, 1962 y en *La Nación*, 3 de junio de 1962, p. 6. También en *Eco*, Bogotá, marzo-abril, n° 2-3, 1966 y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 206, febrero de 1967, pp. 274-288.

tema y sobre todo, por la coincidencia de fragmentos que se reproducen de forma casi literal:

“Dagoberto, el menor, pues, no había salido muy brillante, se rompió la dentadura cuando, por seguir demasiado literalmente las indicaciones maternas, se obstinó en masticar una piedra como si fuese pan”. (Texto de “La posición”²²⁶).

“Malgreto que Dagoberto el menor, que non saliese birilante en demasía, quebróse una véspera toda la dientadura coando siguiendo en forma muy sirivil las endicaciones metafóricas de mamán, ostinóse en masticare una petra como si foese la pan”. (Texto de *Folisofía*²²⁷).

La fisura que abre la diferencia de estos dos textos de Murena, yendo más allá de la elaboración de uno a partir del otro, cuestiona su propiedad -¿quién traduce a quién?-. En más de un sentido podría considerarse el relato “La posición” un antecedente de *Folisofía*, incluso una primera redacción de la misma. Pero más allá del evidente mayor desarrollo argumental de la novela con respecto al relato, hay diferencias que, cuestionando una relación sustentada en la identidad, reclaman otra forma de leer la peculiar filiación entre ambos textos. La diferencia más visible es el lenguaje. Frente a la lengua ruinosa y residual de *Folisofía*, “La posición” se caracteriza por su decir terso, cristalino y extremadamente preciso. Lejos de limitarse a un cambio de textura lingüística, la distancia entre ambos lenguajes compromete lo que se está diciendo, hasta el punto de no permitir que una misma cosa sea formulada dos veces; imposibilidad que mediará por ejemplo en las implicaciones de que “filósofo” en el cuento sea “*folísófo*” en la novela.

“La posición” y *Folisofía*, parecerían dos instantáneas del “antes” y el “después” que no permiten reconstruir el sentido del cambio producido entre ellas²²⁸. Tentación para especialistas a la búsqueda de las pruebas del crimen que se perpetra en *Folisofía*. En este caso las huellas del criminal se señalan a sí mismas como culpables. Si en la novela, el peligro del lenguaje es subrayado desde su marcada diferencia, en el texto de “La posición” el decir más común señala su potencialidad perversa.

Desde este punto podríamos volver al discurso de la locura, lenguaje folisófico, español

²²⁶ MURENA, Héctor, “La posición”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 206, febrero de 1967, p. 275.

²²⁷ MURENA, Héctor, *Folisofía*, *op. cit.*, p. 40.

²²⁸ Debe tenerse en cuenta que en los más de diez años que separan la publicación de uno y otro texto se ha producido un cambio radical en la narrativa de Murena. Del código realista de sus primeras novelas, de las cuales es contemporánea la publicación de “La posición”, se pasa sin apenas transición a la escritura paródica y grotesca que caracteriza su segundo ciclo. La ubicación de ambos textos en el límite de uno y otro momento de la narrativa del autor los convierte en un testimonio especialmente ilustrativo de la rotunda alteración en los modelos de representación.

macarrónico, advirtiendo que, por ese juego fantástico que es la etimología, encontramos que “macarrónico” parece proceder del alto italiano *macarrón* (error garrafal), que a su vez será aplicación figurada del mismo vocablo “hombre bobo”²²⁹, etimología que se enraíza en la observación de Blas Matamoro al referirse a la tradición traductora en la antigüedad: “Al bárbaro, finalmente, lo puedo traducir aunque desprecie lo que habla, y él me pueda traducir. Sólo el idiotés habla una lengua de la cual es el único hablante y señor del código”²³⁰. Esta afirmación se inscribe dentro de una interesante reflexión sobre el mito de Babel relacionado con “el destino histórico de América”, mito que trata insistentemente en su obra ensayística Murena²³¹ y sobre el que podríamos encontrar, a su vez, resonancias en el texto de *Folisofía*. En el inicio de la novela, leemos acerca del idioma que habla la madre del protagonista -nacida con ochenta años-:

El idioma que mamá trajese en el equipo natal no era el csulú, ni el albaniés, ni el chucrute, ni el seniecse, ni mucho menos el chin, sino ¡el ganglio! ¡El ganglio!. Faba que non aveníanse con nienguna de las avenids de iste mundo. Et allí estábase la póbere con su metro ochenta latiando, estallando, fricando en la vana espresividade de los gang y angli y kanglt y glanglengué²³².

Más adelante se volverá a aludir a este lenguaje calificándolo como ganglio, ¿Balbuceo de recién nacido, loco? ¿lenguaje de otro mundo? La tematización del habla incomprensible aparece también en textos anteriores de Murena, como en su novela *Polispuercón*, perteneciente a la trilogía “El sueño de la razón”, cuando en el denominado *Periodo Babel* se instaura “un lenguaje privado para cada individuo”, generándose lenguas creadas según cualquiera de los sistemas “el adjetival, el onomatopéyico, el fetal, el mental, el verbal, etc.”²³³.

²²⁹ En una entrevista Murena afirmaba sobre la temática de su último conjunto novelístico: “Aunque me pregunto si en realidad todo el ciclo no está formado por variaciones sobre la estupidez humana. Tema viejo y grande que ya entusiasmó a Flaubert. ¿Cómo no? La estupidez acaso sea uno de los elementos más importantes que permiten a la raza sobrevivir”, en “H. A. Murena y su nueva novela”, *La Nación*, 26 de abril de 1970. Thonis insiste en este sentido: “*Bouvard y Pecuchet* (...) obra que nos hace habitar la paradoja de que mientras la leemos somos infinitamente más inteligentes y más estúpidos que esas criaturas del límite, también extranihilistas, portadoras de lo inconsumible ‘flaubertiano’, culmen, según Murena, de la *mot juste*, que él trata de inscribir como palabra inconmensurablemente *injuste*”. THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *op. cit.*, pp. 55-56.

²³⁰ MATAMORO, Blas, *América en la Torre de Babel*, en *Cuadernos de Recienvenido*, Sao Paulo Universidad Cop., 1998, p. 10.

²³¹ El mito babélico es tratado por Murena en *La cárcel de la mente* (Vid. 4.2.3.), y en *La Metáfora y lo Sagrado*, donde el autor aborda la relación dialéctica entre este pasaje bíblico y Pentecostés (Vid. 4.4.4.).

²³² MURENA, Héctor, *Folisofía*, *op. cit.*, p. 8.

²³³ MURENA, Héctor, *Polispuercón*, *op. cit.*, p. 81.

Las palabras errantes de *Folisofía* nos acercan a territorios como el de la parodia, la ahistoricidad, la etimología, Babel y el discurso de la locura, territorios de interacción con lo fantástico. El error de estas palabras las verifica, “decir las cosas tan bien dichas nunca ha sido lo propio ni la tarea de los grandes escritores”²³⁴.

3.4.4.3. DE AGUJEROS EN *UJIEROS*

En *Folisofía* el narrador-protagonista Dagoberto relata su vida que, tras varios padrastrós, intensas relaciones fraternales y los más variados oficios (servicio a un pederasta sadomasoquista, escupidor para el partido conservador...), se desarrolla en la búsqueda de “la posición”. Este relato autobiográfico hace literal dicho calificativo al tratarse de una vida cuya existencia es en cuanto que es dicha, escrita, en la remisión a otros textos como la picaresca, las novelas de aprendizaje²³⁵. La relación paródica en este caso –al igual que en el lenguaje– parece establecerse en el acto mismo de parodiar. Aunque la subversión se encuentra ya en el género picaresco –no fundamentada únicamente en una crítica social o anticlerical sino implicando también a los mecanismos de ficción–, en *Folisofía* es llevada hasta sus últimas consecuencias. El proceso de aprendizaje (formación) se invierte constituyéndose en un proceso de deshumanización (pérdida literal de la forma) en el que interviene decisivamente la violencia –golpe deformante en el rostro del lector–. En este proceso las palabras del narrador, “hablador constante”, se reducen a su función residual, como vestigio de una humanidad que se diluye, –proceso que analiza Fernando Aínsa en la última trilogía de Murena²³⁶–.

Con respecto a la pérdida de lo específicamente humano, es significativa la sistemática supresión de la individualidad a la que son sometidos los personajes en la novela, como se aprecia en el hecho de que todos los hermanos se llamen Dagoberto, acto que irónicamente presentado bajo la intención bienhechora de no hacer distinciones, oculta una anulación del individuo. En esta línea, la afirmación de las conductas animales no se recrea en la crudeza de lo instintivo, sino que es legitimada, como en el caso del incesto, como acción educativa de la

²³⁴ DELEUZE, Gilles, “Balbució”, en *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996, p. 155.

²³⁵ Walter Benjamin en su ensayo “El narrador” afirma “en la novela educativa, precisamente lo insuficiente se hace acontecimiento”, *Vid. Para una crítica de la violencia y otros ensayos* (Iluminaciones IV), Madrid, Taurus, p. 116.

²³⁶ “Hablar no es una forma de comunicación: apenas la de una satisfacción frente al espejo que puede ser ‘otro’ pero al que se mira nada más que como reflejo de uno mismo. Mirarse en otro hablar a otro, para verse, escucharse y decirse ‘estoy vivo’”. AINSA, Fernando, “La tierra diabólica de H. A. Murena”, *Revista Nacional de Cultura*, n° 202, 1972, p. 13.

madre con sus hijos²³⁷.

Pero quizás la manifestación más incisiva de la pérdida de humanidad sea aquélla que se opera literalmente en el cuerpo, territorio recorrido de forma obsesiva en la novela. Las agresiones, las mutilaciones, los encuentros sexuales son acciones que materializan constantemente la presencia amenazadora y manipuladora de los otros, aunque en muchas ocasiones son también ejercitadas por los personajes en su propio cuerpo: autofagia, inutilización de las articulaciones como negación absoluta de la mecanización (hombre - “bolo ruedante”), o mecanización de las funciones vitales para inmunizarse contra el dolor. Intervenciones sobre el cuerpo que parecen poner en juego la oposición cartesiana sobre la que Murena en uno de sus ensayos afirma:

En Descartes este dualismo alcanza uno de sus ápices, en su sistema la criatura humana es vista como un inquietante híbrido compuesto por una *res cogitans* y una *res extensa* tan radicalmente heterogéneas que es imposible hallar una medida común para ambas, causa por la cual se opta por traducir la materia extensa al lenguaje de la materia pensante²³⁸.

Traducción que en la novela parece invertirse:

Notaba con dolore que esestia [...]. Agora reflexionaba sobre la tal esestensia que sentía. Concluí que tratábase de un intruso, que non era yo²³⁹.

Como manifestación excesiva del cuerpo, el dolor y no el pensamiento se constituye en prueba de la existencia cuya insoportabilidad la hace ajena²⁴⁰; posesión parasitaria que, huyendo de sí, el hablador-personaje trata inútilmente de eliminar(se); tentativa de la que desiste, al ser consciente de que, si lo hiciera, moriría. Quizá los procedimientos más significativos en la lucha con “la existencia” son aquellos que le llevan a intentar borrar su imagen -pintándose de negro, o

²³⁷ “Pues mami, saltando por sobre cualquier engañador o ufemismo [...] ¡abocarás directamente a la acción! ¡Acción con ella, que sabíase bien la práctica y el movimiento aqueles!”. MURENA, Héctor, *Foliosofía*, *op. cit.*, p. 21

²³⁸ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, *op. cit.*, pp. 40-41.

²³⁹ MURENA, Héctor, *Foliosofía*, *op. cit.*, p. 30.

²⁴⁰ Poniendo en juego el principio cartesiano, la narración se constituye en un constante decir en el límite de la posibilidad de decir. Podría recordarse aquí cómo Adorno citando las palabras de Tasso “Cuando el hombre enmudece en su tormento, un dios le concede decir que sufre” añade “es esto en realidad lo que inspira la filosofía”, (*Terminología Filosófica I*, Madrid, Taurus, 1987, p. 64). Pero los personajes de Murena no dicen que sufren. Por la perspectiva de la inocencia desde la que es relatada la historia el sufrimiento parecería ser una experiencia actualizada únicamente por el lector capaz de mediar entre la óptica desquiciadamente optimista del narrador y la crudeza de los hechos que nos narra.

mediante una máscara²⁴¹-, como si se viera en la extrema visibilidad del cuerpo su peor amenaza. La imagen humana es cuestionada por sus límites, que se hacen literales en los agujeros, no-lugares del horror y el deseo, donde se juega la vida del cuerpo:

Hablo del nero ujiero del mundo, lleno de ujierazos, al que venimos del ujiero de la madre. De ujiero en ujiero tombamos hasta la tumba, que es final y parte por todo²⁴².

3.4.4.4. VER EL PAN DONDE TODOS VEN LA PIEDRA

Dagoberto el menor, como hemos visto, pierde la dentadura por su escasa agudeza metafórica: por seguir demasiado literalmente las indicaciones maternas, se obstinó en masticar una piedra como si fuese pan. Esta obstinación que suele caracterizar toda interpretación pegada por la letra a las palabras, saca el relato de quicio acercándolo, por literalidad dolorosa a punto de no cumplirse, a lo fantástico. Precisamente es la obstinación la que lleva a un pretendiente de la madre a intentar abrirse el pecho, para cumplir su promesa de “entregarle el corazón” - en un guiño a la imagen altamente simbólica y culturalmente prestigiosa de Dante en “La Vita Nuova”-, o a que esta mujer embalsamadora vacíe de personalidad a los hombres dejándolos huecos.

De hecho, toda la novela se articula en torno a una lectura literal, la de “la posición”, aspiración de ascendencia social propia del relato picaresco y vital, “esiya tenere en coenta do se esteba et do queríbase arribar en le bósqueda del ben”²⁴³. Dagoberto busca acceder a dicha posición, adoptándola físicamente. Tras reflexionar detenidamente sobre cuál es la *situación* del hombre en la tierra “Porqué niecesita el homme des pernas”, llega a la conclusión de que en la “multiplecitat”, en la pérdida de la primigenia unidad, radica la fuente de toda imperfección, decidiendo ejercer su “folisofía” mediante la resta perpetrada en su propio cuerpo²⁴⁴.

²⁴¹ “Más si apocara la colore de la carnosidade, resultaría a jos vistas menos visible, la esestencia dismenuería una poca e con ello la dolore del golpe de existir” y “Clar que érase que bajo la másquera yo desaparecía. E desaparecido liberábame de la esestencia vile”. MURENA, Héctor, *Folisofía*, *op. cit.*, pp. 32 y 85 respectivamente.

²⁴² *Id.*, p. 28.

²⁴³ MURENA, Héctor, *Folisofía*, *op. cit.*, p. 72.

²⁴⁴ Esperanza López Parada pone en relación el paradójico sistema –perpetuarse mediante la resta- que supone la folisofía de Dagoberto con ese otro personaje de la novela, Tiriel, “un pobre hambriento que ha decidido vender pedazos del cuerpo a la cirugía, a cambio de estancia y rancho en el hospital. Tras operaciones múltiples, por las que se desmenuza y disminuye, en su última aparición sonríe simplificado al máximo, sola cabeza pensante sobre un jarrón de flores”. Según esta autora: “La peculiar ética que ambos propugnan viene a convertir la pérdida

Por la horizontalidad -pérdida de trascendencia en la lectura- que se cifra en el gesto de poner y quitar comillas, el discurso constituye un peligro inminente. La insoportable visibilidad de nuestras palabras: no poder hacer otra cosa que atenarnos a lo que decimos.

3.4.4.5. DE ALGO QUE NO SE OCULTA

E agora de lo que se pasó de aqueles escenas espantábiles, con la sangre que corría de las que prometí os contar, desdígome e mirad que non os coento, pueseque son harto terribles e non quero ofenderos ni que credáis que esagiero en esta relación²⁴⁵.

¿Qué es lo que hace que el decir se detenga en este punto? ¿Qué es aquello que no se nos puede contar, en un relato en que las palabras se han llevado al límite de lo decible? Incesto, autofagia, pederastia, torturas, mutilaciones, zoofilia, categorías que así enunciadas resultan inofensivas, se despliegan en el texto de *Folisofía* constituyéndolo en un texto perverso. Esta perversión más que en la inclusión por el lenguaje de lo excluido, lo intolerante -relativo a un código cultural en un momento determinado- radica en el exceso de la expresión, en el exceso de visibilidad. Braudillard, al referirse a la obscenidad afirma “ésta caracteriza toda forma que se fija en su aparición, que pierde la ambigüedad de la ausencia para agotarse en una visibilidad exacerbada. Más visible que lo visible, eso es lo obsceno”²⁴⁶. El propio Murena en un ensayo cuyo título es significativo a este respecto, “Historia de algo que ocultamos”, al hablar de autores como Sade, Dostoievski, Wilde, Nabokov, autores considerados “pornógrafos” (*Vid.* 3.3.2.), insiste “Ante una obra de arte, pornográfica o no, yo tengo sólo una inquietud, solo una pregunta ¿Está bien expresado aquello que se quiso expresar? ¿Está expresado?”²⁴⁷. Desde estas palabras observamos que la expresión, la visibilidad que mantiene a la obra dentro del ámbito artístico se sobrepone a la transgresión temporal de ciertas normas. Este carácter subversivo se hace extensible a toda literatura, “más que otra forma de lenguaje la literatura sigue siendo el

en el centro imposible de la recuperación. (...) La obra de Murena, de hecho, trabaja desde lo incongruente y desmembrado del relato, dispone sus leyes y su eje en torno a la destruida simetría que Dagobert defiende”. *Vid.* LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Mirada al sesgo, literatura hispanoamericana desde los Márgenes*, op. cit., pp. 192-195.

²⁴⁵ *Id.*, pp. 39-40.

²⁴⁶ BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1994, p. 57.

²⁴⁷ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., p. 44 y continúa en la misma página: “no nos engañemos demasiado con las libertades que nos ofrecen los revolucionarios de hoy ¿Será mañana pornográfico el misticismo o la totalidad de la producción inútil del artista?”.

discurso de la ‘infamia’, a ella le corresponde decir lo más indecible, lo peor, lo más secreto, lo más intolerable, lo desvergonzado”²⁴⁸.

Esta tendencia subversiva de la literatura, caracteriza esencialmente el discurso fantástico. Esto es subrayado desde el título del libro de Rosemary Jackson, *Fantasy, the literature of subversion*, donde se insiste en el poder de esta literatura para manifestar lo no dicho, lo invisible de la cultura relacionado con procesos más amplios como la secularización²⁴⁹. En *Foliosofía* lo fantástico, discurso contaminante y desestabilizador de los valores establecidos, abre en el texto una lectura no exenta de peligros o cuestionamientos más allá de las fronteras con la realidad. Dichas fronteras parecen quebrantarse en la narración de sucesos imposibles –mujer nacida a los ochenta años²⁵⁰- que se acercan al relato fantástico en un sentido clásico, pero que aparecen supeditados en la lectura a dispositivos –lenguaje, parodia, literalidad, abyección- que tensan la propuesta transgresora del relato. Mientras, la forma se obstina en una mimesis fracasada de lo real, la omnipresencia de la realidad en su grafía casi reconocible resulta insoportable. Murena, al referirse en el mencionado ensayo a las palabras con que los amigos de Dostoievski acogen el capítulo censurado de *Demonios*, en el que se confiesa la violación de una niña de doce años, puntualiza: “éstos lo hallan harto *realista*” (“realista” era la palabra, por entonces)”²⁵¹, la perplejidad al margen que este autor encierra entre paréntesis y que pone en evidencia la ambigüedad amenazadora del calificativo referente a lo real, omite quizá un elemento periférico que resulta más perturbador, el adverbio “harto”, donde se traza el territorio del exceso y donde la realidad se vuelve excluible, fronteras a fuera, en sí misma.

En el final, ese momento que no puede ni debe ser contado²⁵² y que en *Foliosofía* queda

²⁴⁸ FOUCAULT, Michel, *La vida de los hombres infames*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1990, p. 201. Mario Vargas Llosa en el prólogo a *El verdadero Barba-Azul* de Bataille, recoge las significativas palabras de este autor: “La literatura representa incluso, lo mismo que la transgresión de la ley moral, un peligro. Al ser inorgánica, nada pesa sobre ella. Puede decirlo todo”. BATAILLE, Georges, *El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais)*, Barcelona, Tusquets, 1972, p. 22.

²⁴⁹ Vid. JACKSON, Rosemary, *Fantasy, the literature of subversion*, London, Methuen and Co., 1981.

²⁵⁰ Es curioso observar la metamorfosis de este dato con respecto al relato “La posición”, ya que en el inicio del relato el personaje de la madre tiene 80 años, mientras que en la novela la madre nace octogenaria.

²⁵¹ MURENA, Héctor, *Ensayos sobre subversión*, op. cit., p. 33.

²⁵² Paradójicamente en este punto el relato “La posición”, irá más allá de lo contado en la novela. En el final del cuento el protagonista y narrador tullido, ciego, inmovilizado en la cama declara optimista: “sólo me quedaba a mí el esfuerzo por desaparecer, que a decir verdad no me resultaría demasiado grande.” De hecho, la conclusión coincidirá con la adopción de “la posición definitiva”. En esta “tranquilidad en la descomposición” (Vid. AÍNSA, Fernando, “La tierra diabólica de H. A. Murena”, op. cit., pp.14-15) podría escucharse el eco de las palabras de un personaje de Beckett, particularmente de aquellas citadas por Murena en uno de sus ensayos: “Acabar sería deseable, sería maravilloso, quienquiera que yo sea, donde quiera que yo sea”, *Homo atomicus*, op. cit., p. 23.

subrayado extratextualmente por su carácter de novela póstuma, Dagoberto, mutilado y desposeído, espera indefinidamente junto al teléfono la llamada de su amada. Tras preguntarse por el motivo de su fiel servidumbre al teléfono, objeto mudo de la razón, en un momento de máxima lucidez se niega a ser razonable. Y es entonces cuando celebra su triunfo: nos comunica que ha recibido las llamadas que en *realidad* no se han producido. Este salto supone la irrupción definitiva de la locura en el relato, que al posibilitar un final feliz, en cierto sentido lo falsifica. En la inconclusión marcada gráficamente por los puntos suspensivos -lógica culminación de la irresolución constante sobre la que se construye toda la novela y en gran medida todo el trabajo intelectual de Murena- el lector queda pendiente, pendiente incluso cuando realiza el inútil gesto de cerrar un libro que no se cierra²⁵³.

²⁵³ Tras la lectura, al cerrar el libro, la ilustración de la portada de esta edición, más allá del requerimiento editorial -¿Signo casual?- parece descifrar en su esquematismo aquello que proponía bajo el título: híbrido imposible de silla que atraviesa una mesa; espacios cotidianos clausurados; objetos que, al revelarse contra su utilidad, posibilitan la otra escritura.

4. ENSAYO Y METÁFORA: ¿PENSAR DEL FIN?

4. ENSAYO Y METÁFORA: ¿PENSAR DEL FIN?

4.1. PERPLEJIDADES DE UNA TRASCENDENCIA ENSAYÍSTICA

“No soy un hombre religioso, pero no puedo evitar contemplar cada problema desde un punto de vista religioso”.

L. Wittgenstein

“Hacia comienzos de la década del setenta, durante los tumultuosos años que van del Cordobazo al regreso del peronismo, Murena se había hecho casi totalmente ilegible”¹. Quizá sea en esa encrucijada entre un momento particularmente difícil de la historia argentina y su incapacidad para asimilar una determinada obra donde haya que buscar un principio para la interpretación de la última etapa de Murena. Porque más que un dato constatable desde la recepción, la ilegibilidad se ofrece aquí promovida por los propios textos como paradójica clave de lectura. Pero, ¿cuáles eran los motivos de dicha imposibilidad ante la última obra de Murena? Héctor Schmucler apunta a este respecto: “La voz de Murena, intensa en su desafío, se fue tornando inaudible. No era legible un alegato que quería entender el mundo desde lo sagrado”². El mismo autor publicaba bajo pseudónimo en el año 1969 una dura crítica a la novela inauguradora del ciclo “El sueño de la razón”, donde leemos: “(...) no alcanza el lenguaje de *Epitalámica* para transmitir con decoro la apetencia satírica de Murena. Mezcla de arcaísmos y groserías sintácticas (para no mencionar las verbales)”³. Estos juicios son sintomáticos de que tanto la visión insoportablemente grotesca, incómoda hasta lo obsceno de una novelística que reinventaba una manera de aproximación a escritores como Bataille -no auspiciados todavía por imperativos de la moda académica-, como la profundización en una visión espiritualista que indagaba mediante el ensayo en una conexión entre lo estético y lo sagrado, constituían dos vertientes extrañas al canon e incluso al contra-canon argentino en esos años. Tal vez fue la “dialéctica esquizofrénica” que suponía la asunción de ambas líneas por un autor en una misma etapa de su creación lo que, al desbordar los márgenes de lo categorizable, contribuyó de forma definitiva al *destierro* de Murena de los circuitos literarios. En esta última parte de nuestro

¹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 103.

² SCHMUCLER, Héctor, “H. A. Murena”, *La caja*, n° 10, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1994, p. 10.

³ FUNES, Santiago E., “El peligro de las palabras”, *Los libros*, Buenos Aires, n° 1, 1969, p.10.

trabajo trataremos de dilucidar las implicaciones de ese “entender el mundo desde lo sagrado” que, atañendo fundamentalmente a su última creación, constituye la base de una tercera línea de aproximación a su obra ensayística.

Desde un punto de vista cronológico el inicio de la década de los setenta marca una significativa inflexión en la obra de Murena. A partir de esta fecha es posible establecer un corte metodológico que abarcará su producción hasta el momento de su muerte. Los libros publicados en este periodo en los que centraremos nuestro análisis son: *La cárcel de la mente* (1971), *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (1972), *La metáfora y lo sagrado* (1973), *El águila que desaparece* (1975) y *El secreto claro* (1978)⁴. Hay que advertir que entre estas obras sólo *La cárcel de la mente* y *La metáfora y lo sagrado* pueden ser consideradas como libros de ensayo, *stricto sensu*. El resto de las obras debido a su peculiar naturaleza genérica posibilitan una percepción más flexible de los límites del ensayo como género: *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, selección de poemas del heterónimo Flavio Gómez con extensos comentarios del propio Murena, libro híbrido que nos hablará de la simbiosis entre pensamiento y poesía en clave autobiográfica; mientras que los diálogos radiofónicos con D. J. Vogelmann, póstumamente recopilados en *El secreto claro* que, en palabras de Américo Cristóbal, “pueden pensarse como piezas de ensayo oral”⁵, nos permitirá interrogar al género desde su dimensión más material. En el caso de *El águila que desaparece*, el último libro de poemas de Murena, la relación con lo ensayístico resulta muy relevante por su diálogo con los postulados estéticos de *La metáfora y lo sagrado*, pero además, como veremos, se trata de un texto privilegiado para establecer un balance “ensayístico”, en cuanto que inconcluso, de toda su trayectoria.

Pero más allá de la pertenencia a un determinado periodo de la obra de Murena y una problemática filiación genérica, ¿qué es lo que permite vincular las obras anteriormente mencionadas? Apuntábamos más arriba que la última etapa de Murena responde a una visión del mundo ofrecida desde lo sagrado, una visión que nos podría llevar a hablar de una *ensayística trascendente*. La consideración de esta categoría y su pertinencia en relación a una interpretación de los textos exigiría en primer lugar una precisión conceptual sobre el sentido en que son usados aquí términos como “sagrado” y “trascendencia”. Pero precisamente por tratarse de ensayo, será a partir de un concreto operar desde la particularidad de cada uno de los textos, más que de una definición previa, de donde derive el *sentido* permanentemente cuestionado de estos conceptos. De hecho, la dimensión espiritual de la creación de Murena presente en toda su obra no será reconocible en el orden de los contenidos, sino que se derivará del constante transitar

⁴ En los capítulos correspondientes daremos cuenta detallada de la información bibliográfica concerniente a cada uno de ellos.

⁵ CRISTÓBAL, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 102 (en nota).

de su pensamiento a través de diversos ámbitos: lo que en su reflexión americanista se plasmaba en la concepción mítico-metafísica de la propia identidad a través la trama bíblica de “la Caída” (*El pecado original de América*), o la hipóstasis lingüística de la palabra como fundadora (*El nombre secreto*), en su crítica a la modernidad se traducía en un constatar las consecuencias del vacío religioso tras el derrumbe de sus relatos sustentadores (*Homo atomicus*), frente al que Murena terminará por esgrimir la necesidad de una subversión anacrónica encarnada por la figura trans-religiosa del “ultranihilista” (*Ensayos sobre subversión*). En su última etapa, a partir de un balance general de su trayectoria —de hecho en estos libros se tiende a una inclusión de textos anteriores, enfatizando el carácter de recontextualización y autolectura—, Murena emprenderá una reflexión estético-religiosa acerca de la naturaleza de lo artístico. Su personal lectura de la metáfora pondrá en juego una última crisis: la posibilidad misma de llevar más allá el propio pensamiento.

Es importante tener en cuenta, entonces, que en el caso de Murena la indagación en un sentido trascendente es una veta subterránea presente en toda su trayectoria ensayística que cristaliza de un modo complejo en el tramo final de su creación. La “ilegibilidad” de la que nos hacíamos eco al inicio de esta introducción es el índice de una respuesta por parte de la crítica ante un rasgo que le había hecho extraño a un contexto intelectual marcado por posiciones predominantemente materialistas y un avanzado proceso de secularización. De hecho, la intuición de una dimensión espiritual externa a lo religioso y definible de acuerdo a un proceso personal de pensamiento es uno de los mayores obstáculos con los que se enfrentaban las lecturas de la obra de Murena: señalada insistentemente por la mayoría de los autores como la zona más vulnerable de su pensamiento, fue sin embargo erigida por otra parte de la crítica como su única legitimación, contribuyendo a la fijación de un “Murena religioso” que eclipsaba otras formas posibles de aproximación a su obra⁶.

Pero tal vez habría que ir un poco más lejos en la interpretación de la reacción contra la índole espiritualista de los escritos de Murena, reacción que podría estar respondiendo a una anomalía inscrita en las bases del propio discurso: la inadecuación constitutiva entre la escritura ensayística y lo trascendente. Ya Adorno en su conocido artículo “El ensayo como forma” advertía sobre la inmanencia como rasgo definitorio de lo ensayístico, contingencia textual que le permitía no remontarse a los orígenes ni fines últimos⁷. Esta horizontalidad es heredera del

⁶ Américo Cristófalo comenta cómo a partir de la crítica de Contorno empieza a constituirse un juicio sobre Murena que incide en esta lectura: “Empezaba a construirse un juicio sobre Murena que llega hasta nosotros: *espía sagrado, metafísico pesimista, esencialismo religioso, misticismo elitista*”, Vid. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 104. Encontramos una aproximación característica de este tipo de censura en el artículo de Anibal Ford: “Mito y literatura. Murena, místico de élite” en *Desde la orilla de la ciencia*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.

⁷ “Pero el ensayo no se propone buscar lo eterno en lo perecedero y destilarlo de ello, sino más bien eternizar lo

proceder escéptico de Montaigne⁸ para el que la duda metódica vuelta hacia al sujeto abría una vía de auto-conocimiento validada por la pertinencia de su condición de inabarcable inmediatez⁹.

La relación entre ensayo y trascendencia se integraría en una pregunta por la legitimación de la operación crítica en la contemporaneidad abordada por autores como Franco Rella¹⁰ o George Steiner¹¹ y que podría ser formulada en los siguientes términos: ¿cuál es la relación entre el crítico y el misterio? Esta pregunta sobre la que nos detendremos en nuestro análisis de La metáfora y lo sagrado, es central para una revisión del pasaje a la modernidad donde se relativizan la lecturas canónicas hechas desde la postmodernidad –momento en que se cuestiona la posibilidad misma de formular esta pregunta-. Según esta visión quedaría pendiente recuperar lo no evidente del proyecto moderno, sus lugares de sombra, para retrazar pasajes de continuidad hasta el presente.

El ensayo, que compartiría con la crítica ciertos rasgos, podría plantear una relación diferente con respecto a lo que hemos denominado, no sin conciencia de ambigüedad, “misterio”. Como discurso que se instala dinámicamente en su finitud, fiel a lo concreto, nos inclinaría a considerar su naturaleza misteriosa como inmanencia trasladada en el propio texto. En este

perecedero. Su debilidad da testimonio de la ‘no identidad’ misma que él tiene que expresar, testimonio del exceso de la intención sobre la cosa, y con ello, de aquella utopía excluida por la articulación divisora del mundo en eterno y perecedero”. ADORNO, Th. W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, p. 21.

⁸ “El examen de conciencia, la confesión privada y detallada, que ordenaba y racionalizaba la individualidad del sujeto frente a la infinitud, pasará bajo el signo de la escritura a formar parte de un procedimiento elegido por el yo, autoimpuesto, cuyo contenido será tan terrenal y perecedero como la misma singularidad que lo desarrolla, (...) inaugurando así el dispositivo de la confesión despojado de toda trascendentalidad, entregado al espacio de la elección subjetiva”. MATTONI, Silvio, “Montaigne: el sujeto del ensayo”, en *Las formas del ensayo en la Argentina de los años ‘50*, Córdoba, Universitas, 2003, p. 65.

⁹ Aullón de Haro se refiere indirectamente a esta inadecuación al preguntarse por qué una autora como María Zambrano que reflexionó sobre formas de escritura como la Confesión, o la Guía, no lo hizo de manera explícita sobre el género ensayístico: “(...) no se preocupaba del Ensayo, forma predominantemente crítica, por lo común en las antípodas de lo religioso, por lo común inmanentemente alejada del mundo de lo mitopoético en la configuración del individualismo intelectual moderno”. AULLÓN DE HARO, Pedro, *Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992, p. 71.

¹⁰ Uno de los autores que sin mixtificaciones se ha ocupado más específicamente de esta cuestión, *Vid.* RELLA, Franco, “Postmodern”, en *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, Barcelona, Ediciones UPC, 1995, pp. 31-32.

¹¹ Precisamente en su libro *Presencias reales*, Steiner aborda el hecho de que en la postmodernidad la proliferación de escritura secundaria pone en peligro esa instancia “misteriosa” que paradójicamente posibilita la comunicación entre la literatura y la sociedad. En la fábula que encontramos en el primer capítulo, “Una ciudad secundaria”, bajo la pregunta de qué ocurriría en el hipotético caso de una prohibición de toda la producción crítica se dibuja un retrato de nuestra situación contemporánea como contrautopía del exceso: “Sólo en el campo de la literatura moderna, se calcula que las universidades soviéticas y occidentales registran unas treinta mil tesis doctorales por año (...)”. STEINER, George, *Presencias reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 2001, pp. 41-42.

sentido es alumbrado por la tradición inauguradora de la modernidad que con Baudelaire veía en un apegarse a la caducidad de la cosas la capacidad misma para percibir su trascendencia¹².

Murena participará de esta problemática a través de un trayecto de pensamiento que hace consciente la nueva vivencia de un vacío religioso –cuyos estigmas son asumidos por el pensamiento occidental contemporáneo como nostalgia de lo absoluto, o sintomatología de algo reprimido que vuelve¹³-. Adelantándose a la revisión del lugar de lo religioso que, tras la caída de la primacía de las ideologías deberá llevarse a cabo en la postmodernidad, Murena afronta en su última etapa la forma más desnuda de la pregunta de la que había partido su escritura ensayística: la pregunta por el origen. Esta vuelta es un intento de superación de la dialéctica de las dos coordenadas fundamentales entre las que se debate la identidad del sujeto en sus escritos –espacio (lo americano) / tiempo (lo contemporáneo)-. Lejos de apuntar la posibilidad de una síntesis, termina por encarnarse su potencialidad bajo la forma de una promesa: el fin es presentado como originario. Algunos críticos han señalado en este último giro de su ensayo una concesión a un idealismo esencialista, muy en la línea de presupuestos del romanticismo y deudor directo de concepciones filosóficas como la de Heidegger¹⁴. Pero hay que recordar que más allá de una adscripción filosófica, Murena trabaja a partir de un personal exponerse en la escritura. La interpretación se da desde una trama literaria reconocida como doblez esencial de lo real. “Lo otro” en estos textos es el hueco desalojado por lo sagrado, y su perturbadora proximidad supone un paradójico ahondar en la distancia. Como respuesta a esta indiferenciación de posiciones, el ensayista insiste en la inestabilidad, un “estar entre dos orillas” motivado por una concepción de lo sagrado en la que resuena el reverso insoluble de la brutalidad igualadora. Luis Thonis describe así el lugar fronterizo desde donde se piensa lo sagrado:

¹² Vid. MATTONI, Silvio, “Baudelaire: El artificio moderno del sujeto”, en *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, op. cit., pp. 85-105.

¹³ Eugenio Triás en varios trabajos ha resaltado que la cuestión religiosa, lejos de superarse en la modernidad, permanece latente: “Si hay un tema relevante en este fin de milenio, éste es, sin duda, el religioso”; “Al final del episodio postmoderno sobreviene ese reconocimiento de las raíces religiosas que subyacen, a modo de revelaciones simbólicas inconscientes, los diferentes marcos culturales, con sus formas propias de lenguaje, narración y escritura”. TRIÁS, Eugenio, *Pensar la religión*, Buenos Aires, Altamira, 2001, pp. 13 y 27.

¹⁴ Mientras que Djament observa una pervivencia de posturas frankfurtianas (Vid. DJAMENT, Leonora, “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado*, de H. A. Murena”, *Cuadernos del Sur-Letras*, n° 32-33, 2002-2003, pp. 101-110.), Cristóbal caracteriza este momento como una línea muy diferenciada con respecto a la crítica de la cultura y la técnica que vía Adorno había marcado su ensayo en la década del 60. Este crítico comenta sobre la última etapa de Murena: “Hablo de la nueva religión de Murena, la religión del arte. La forma de esta idealización, de esta debilidad, es metafísica en cuanto enuncia la antinomia de un mundo aparente, éste, y otro, más allá, verdadero, de cuyo acceso es tributario el arte, la poesía”. CRISTÓBAL, Américo, “Murena: entre el cuerpo y la promesa”, *Pensamiento*, Buenos Aires, Volumen 10 (http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/cristofaro_murena.htm).

Lo sagrado en Murena no es ajeno a reconocer la violencia que supone y poco tiene que ver con la credulidad donde todo es religioso en la cultura del espectáculo y que, bajo la prédica de la buena conciencia, insufla una violencia abstracta que estupidiza a los sujetos. Lo sagrado está vinculado a un orden impersonal como lo formuló Simone Weil, o es asumido como alguien que habla en el lugar de un *homo sacer*, criatura fronteriza que vive en un estado de prescripción religiosa y civil, expuesto a la venganza de las divinidades ultrajadas, despojado de todos sus bienes y posesiones, a excepción de esa falta que sin importarle el ser o el no ser, hace resonar el escándalo del verbo en el lenguaje¹⁵.

Lo “escandaloso” de este estado rayano en la proscripción está íntimamente vinculado al talante subversivo exigido al hombre de letras en el prólogo de *Ensayos sobre subversión*. Esta conexión se concreta en el anacronismo, que pasará de entenderse como un motor de ruptura con los condicionantes temporales de un contexto específico, a una ambiciosa tentativa de “salida del tiempo”. *Salida* tanteada en el propio texto mediante la exploración en otras formas alternativas al devenir histórico, como la temporalidad suspendida de la metáfora, o la materialización de lo presente en la música. La experiencia intelectual del anacronismo situará la escritura en la encrucijada de una paradójica a-topía: hablar de su tiempo desde una posición extemporánea, ajena a un momento en que las formas de compromiso con el presente estaban rígidamente preestablecidas desde lo ideológico. Murena se refiere a esta urgencia en el prólogo de *La metáfora y lo sagrado*: “su tiempo era un tiempo que quizás como ninguno se había entregado al materialismo de la servidumbre del tiempo. Se esforzó entonces por tornarse cada vez más anacrónico, contra el tiempo, para que le fuera dada alguna vez la dicha de desentenderse por completo del tiempo”¹⁶. Este estar contra el tiempo define paradigmáticamente la posición crítica de Murena. Ya en la génesis del propio gesto intelectual, anterior incluso a la obra, estaría inscrito como algo que lo sobrepasa. D. J. Vogelmann refiere alegóricamente en un artículo titulado “Murena y el mundo hermético”:

Cuando en los años de su temprana madurez su luz interior adquirió la esperada intensidad, encontró Héctor Murena en su camino huellas de textos de antiguas tradiciones que aludían a la esencia de la alta alquimia. Supo entonces –eso se traslucía en su asombro al referir su aventura– que había nacido alquimista, que era un medieval de todos los tiempos, que ejercía desde siempre este conocimiento, que en su quehacer laborioso y a menudo desesperado administraba –a veces subrepticamente– el oficio soberano y humilde de la transmutación de lo vil¹⁷.

¹⁵ THONIS, Luis, “El error de escribir (Acerca de la poesía de Héctor A. Murena)”, *Abyssinia*, n° 1, Buenos Aires, 1999, p. 119.

¹⁶ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, p. 17.

¹⁷ VOGELMANN, D. J., “Murena y el mundo hermético”, *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio, 1975, (suplemento), p. 1.

Muchos son los comentarios referentes a este interés personal de Murena por el estudio de antiguas tradiciones de sabiduría que incluso aplicó a su cotidianeidad, alimentando una cierta leyenda esotérica sobre su persona. Eduardo Stilman comenta: “este hombre, ante cuya llegada –Silvina Ocampo no se cansaba de contarlo– se detenía el reloj de péndulo en casa de los Bioy”¹⁸. Prescindiendo de lo anecdótico, sería pertinente considerar esta exterioridad de los textos por concernir a lo que podríamos denominar “pre-caracterización” del ensayista. De acuerdo a su dedicación a unos determinados ámbitos del saber, Murena en sus últimos ensayos se acercaría al proceder de un historiador de las religiones en la línea poco ortodoxa de autores como Mircea Eliade o Elemire Zolla¹⁹. Pero hay que advertir que a pesar de un punto de partida similar, la escritura de Murena se insubordina al objeto de estudio que es absorbido por una perspectiva predominantemente ensayística. Podríamos afirmar incluso que en esta última creación del autor argentino el ensayo se da en su forma más pura. Un ensayo como escritura que no formula, no construye, sino que atraviesa, desarticula, traslada al replegarse sobre su propia subjetividad. Lo que se pone en juego más que nunca es el pensar de la literatura, o –en palabras de Cristóforo– “una literatura que piensa”²⁰. Juan Liscano a este respecto afirma: “Murena buscaba lo no reconocido, lo invisible, lo ignoto, las raíces del origen, y para esa búsqueda ontológica le sirvió la escritura literaria”²¹. Enrique L. Revol en su comentario de *La metáfora y lo sagrado* :

Se diría que esta forma de pensar se encuentra a un paso de lo teológico. Acaso sea así. Lo más significativo es que se mantiene estrictamente dentro del ámbito de la experiencia poética; y más aún: por establecer con tanta nitidez la distancia entre el hecho estético y el acto poético, se presenta (...) como una formulación definitivamente convincente de la capital importancia de la experiencia poética para la naturaleza humana, “la poesía existe para salvar al mundo”, llega a afirmar²².

La cercanía a lo teológico y su exclusión final hablan de una compleja relación –similar

¹⁸ STILMAN, Eduardo, “El escritor que amaba los caballos”, *El País Cultural*, Montevideo, n° 642, 22 febrero, 2002, p. 11

¹⁹ A raíz de su primer viaje a Europa, Murena entabla una estrecha amistad con Elemire Zolla, amistad que se tradujo en una intensa relación epistolar y en una labor de difusión de su obra en sus respectivos países. Tanto Zolla como Murena fueron voces disidentes en su contexto intelectual más inmediato por ser tempranos intérpretes de las problemáticas apuntadas por los autores de la Escuela de Frankfurt (*Vid.* 3.1.). Sobre la relación entre ambos intelectuales, *Vid.* ESTEBAN, Patricia, “El aura de las coincidencias: H. A. Murena y E. Zolla”, *Idea Viva*, Buenos Aires, n° 15, marzo de 2003, pp. 18, 19, 50, 52, 53.

²⁰ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 109.

²¹ LISCANO, Juan, “Recuerdo a Murena”, *La Nación*, (Suplemento cultural), n° 198, 1985, p. 6.

²² REVOL, Enrique L., “Necesidad de la poesía”, *La Nación*, 3 de marzo, 1974.

a la que observábamos entre ensayo y trascendencia- entre literatura y religión. En los textos de Murena más que indicios de una literatura religiosa, o de la peculiar hermenéutica derivada de los textos sagrados, se apunta hacia la idea de que en el trasfondo de toda literatura se adivina un principio de carácter religioso²³: “La operación de la metáfora es la fe”²⁴. La religión no es legible como contenido en los textos literarios, sino como tensión propiciadora del fenómeno estético. Yendo más allá de la constatación de “un nuevo sagrado” en la literatura contemporánea, como certeramente analizara Octavio Paz²⁵, Murena indaga en una posibilidad de legibilidad de lo espiritual desde la experiencia vital del texto, dotando a su búsqueda de una dimensión ética.

Tal vez el carácter espiritual de la obra de Murena, de por sí metafórica, podría ser leído a su vez como metáfora del principio indefinible que tensa la exigente propuesta de toda su creación: lo espiritual como indeterminación, como reverso constante, como vacío innominado, fondo irreductible sobre el que se decide la posibilidad misma del pensamiento. Por ello, cuando al final de su creación cristalice en el tratamiento de diversas tradiciones simbólicas y religiosas, tematizándose, instaurándose como centro de su reflexión, lo hará respondiendo a una necesidad trágica: la posibilidad de seguir pensando presupone paradójicamente la pérdida del pensar, de la propia escritura²⁶. En el prólogo de uno de sus últimos libros de ensayo, *La cárcel de la mente*, que él mismo considera “una autobiografía intelectual”, al hacer balance de su denodada labor creadora autoreconocida como el intento muchas veces frustrado de pensar por sí, llegará a afirmar taxativamente: “Pensamos para acabar con el pensar”. Y, comentando los poemas de Flavio Gómez, su heterónimo, Murena, crítico ficticio de sí, a modo de autoexégesis afirmará: “F. G.: Descubrió que escribir era nada. (...) Más: el recto escribir era el progresivo aprendizaje de que escribir era nada”²⁷.

²³ “Para Murena, el lenguaje es *real realitas*, un cruce a muchos encuentros entre lo literario y lo religioso, y por tanto, no es aporético que se asombre de que el hombre contemporáneo vaya a buscar la ‘realidad’ ahí donde ésta es más ilusoria, es decir, menos real en cuanto a su dimensión numérica, no traducible a una realidad, vibración musical entre la escritura y el infinito”. THONIS, Luis, “El fuego inconsumible”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985, p. 52.

²⁴ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 56.

²⁵ Octavio Paz afirma en *El arco y la lira*: “la empresa prometeica de la poesía moderna consiste en la deliberada voluntad de crear un nuevo ‘sagrado’ frente al que ofrecen las iglesias actuales”. PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 46.

²⁶ La puesta en crisis del sentido de la propia escritura se hace sensible en la lengua mediante la proliferación de formas de “un discurso que no tiene lugar”, como es el caso de lo profético, lo apocalíptico, lo fantástico, la metáfora, lo traductivo, la paradoja, la parodia, el interrogante, formas todas de una escritura en ausencia que caracterizará la última etapa de Murena.

²⁷ MURENA, Héctor, *F.G.: un bárbaro entre la belleza*, Buenos Aires, Tiempo nuevo, 1972. pp. 61-62.

Este “escribir no escribiendo”²⁸, en que Murena llega a ver una verdadera vía iniciática, será encarnado con intensidad en sus últimas obras, quizá la apuesta más extrema de su creación. Ya desde la brevedad y fragilidad de su constitución, estos libros nos hablan de una particular desmaterialización de la escritura, como evidencian los ensayos organizados en torno a diversas escuchas en un discurrir que se anula en un sentido casi musical de *La metáfora y lo sagrado*, o *El águila que desaparece*, libro de poemas publicado póstumamente donde el lenguaje se silencia en unos versos escuetos que parecieran volatilizarse en la página. A través del análisis de cada una de estas obras buscaremos tantear la definición ensayística de trascendencia implícita en sus páginas.

²⁸ “Si el que lee descubre este instante, se puede decir que el error de escribir no se ha desencaminado en demasía. ¿Qué es ‘escribir’ en estos libros? Kafka afirmaba que su escritura se conformaba bajo la forma de la plegaria y Murena podría corroborarlo. Escribir, como un acontecimiento irreductible, no es algo que ocurra muchas veces”. THONIS, Luis, “El error de escribir (Acerca de la poesía de Héctor A. Murena)”, *op. cit.*, p. 125.

4.2. PENSAR PARA ACABAR CON EL PENSAR: *LA CÁRCEL DE LA MENTE*

4.2.1. ESCRITURA DE LOS INTERSTICIOS

Un texto comienza, muchas veces, allí mismo donde otro termina. Algo sucede, sin embargo en el intervalo. Entre el punto final de un texto ya terminado y la letra con que se inaugura el siguiente hay una importante cesura. La muerte es, quizás, un espacio en blanco: el que media entre dos aforismos. Y todo libro es, en sustancia, un aforismo que ha tomado posesión del espacio textual hasta exprimir su quintaesencia. (...) Quizás, cuando se tienen bastantes libros publicados, la clave del sentido de los mismos debería buscarse en las cesuras o calderones musicales que interrumpen con su silencio soñador el fluir, discreto o languideciente, del discurso²⁹.

Una intuición similar a la que se desprende de estas líneas del filósofo español Eugenio Trías se adivina tras las páginas de *La cárcel de la mente*, un libro de Murena que bajo la apariencia de una auto-antología comentada de sus ensayos más destacados, encierra una aguda reflexión sobre qué significa ensayar, cuál es el sentido de perseguir un pensamiento a lo largo de toda una obra³⁰.

Para intentar esclarecer el alcance de este proyecto, debemos retrotraernos a algunas de las cuestiones más generales sobre el ensayo, y en particular a dos categorías que no dejan de interpelar cualquier reflexión sobre este género: la continuidad y el fragmento. En oposición al despliegue unitario de un pensamiento más sistemático, el ensayo es leído en el orden de lo fragmentario, pero como hemos ido viendo en diversos momentos de este trabajo, esta oposición no puede leerse en términos de una simplificadora y excluyente oposición. El fragmento como principio generador de la escritura ensayística³¹ agudiza sin embargo la flexibilidad de un discurso que, ya sea por el azar intuitivo de la divagación o la destreza ilusionista de lo argumentativo, es capaz de reinventar nuevas formas de continuidad. Y esto sucede tanto en el seno del propio texto ensayístico, como en el orden de esa curiosa articulación plural, -suma de lo que no puede

²⁹ TRÍAS, Eugenio, *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994, p. 11.

³⁰ Diego Poggiese en un esclarecedor artículo sobre *La cárcel de la mente*, -hasta el momento el único estudio dedicado a esta obra de Murena- afirmaba: “Todo el libro es una larga disquisición sobre las condiciones y posibilidades del conocimiento ensayístico”. POGGIESE, Diego, “*La cárcel de la mente*, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *Cuadernos del Sur-Letras*, nº 32-33, 2002-2003, p. 115.

³¹ “El ensayo piensa discontinuamente, como la realidad es discontinua, y encuentra su unidad a través de las rupturas, no intentando tapanlas. (...) La discontinuidad es esencial al ensayo, su cosa es siempre un conflicto detenido”, ADORNO, TH. W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, *op. cit.*, p. 27.

sumarse³², que es el libro de ensayos. Desde el esquema de pura yuxtaposición propio del protomodelo montaigneano, donde se anula cualquier principio de jerarquía de lo pensado, hasta la vertebración parasitaria de otras disciplinas (taxonomías científicas, coartadas narrativas), el libro de ensayos ofrece la posibilidad de una lectura superpuesta a su constitución fragmentaria. Cabría plantear, saliendo de los límites de ese continente fisurado que es el libro, si la capacidad de “suprasignificación” por la convivencia de los textos podría extenderse también a lo que ocurre entre un libro de ensayos y otro. La pregunta es si se juega otra lectura ensayística entre la autonomía de cada libro y su posición como hito en el trayecto del pensar de una obra. En ese sentido las palabras de Trías con las que comenzábamos este apartado son muy elocuentes. En ellas se señala algo cuya evidencia nos sorprende: el silencio, la cesura entre obra y obra no es otra cosa que una puntuación necesaria, un intervalo también observable en la interpretación de conjunto. *La cárcel de la mente* será un libro en el que la materia fundamental es constituida precisamente por esos intersticios entre un libro y otro, espacio en blanco al que Murena da voz mediante la introducción de *excursus*. Los *excursus* son pequeños prólogos que entre ensayo y ensayo van tejiendo una relectura continua, construyendo un texto común muy sensible a las contradicciones del pensamiento mureniano, como veremos en el siguiente apartado.

Publicado en 1971, *La cárcel de la mente*³³ recoge atendiendo a un orden cronológico ensayos de todos los libros de Murena hasta ese momento. Incluye también un texto aparecido con anterioridad en una publicación italiana, “El Arte como Mediador entre este Mundo y el Otro”, que dos años después formará parte de su última entrega ensayística, *La metáfora y lo sagrado*. Sólo el último texto, “Visiones de Babel”³⁴, aparecerá exclusivamente en *La cárcel de la*

³² Son ilustrativas al respecto las palabras de numerosos ensayistas sobre sus dificultades a la hora de recopilar de manera unitaria sus propios ensayos. Paul de Man en el prefacio a *The Rhetoric of Romanticism* afirmaba: “Esta aparente coherencia *en el interior* de cada ensayo no se corresponde con una coherencia *entre éstos*. Extendidos diacrónicamente en una secuencia aproximadamente cronológica, no evolucionan de forma que permitan con facilidad la progresión dialéctica ni, en última instancia, la totalización. Parece, al contrario, que siempre parten de cero y que sus conclusiones no logran sumarse en resultado alguno”. Citado por Wlad Godzich como introducción a la bibliografía del volumen: DE MAN, Paul, *La resistencia a la teoría*, (Wlad Godzich ed.), Madrid, Visor, 1990, p. 189.

³³ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, Buenos Aires, Emecé, 1971. Ha sido incluido en la antología de la obra de la autor, *Visiones de Babel*, *op. cit.*, pp. 221-427. Este libro fue traducido al italiano por Lucrezia Cipriani Panunzio: *Il carcere della mente*, Florencia, La Nuova Italia, 1972. Sobre la traducción *Vid.* Cipriani, Lucrezia, “Il carcere della mente”, *La fiera letteraria*, 27 de agosto de 1972, pp. 18-20.

³⁴ Los ensayos incluidos y su orden de aparición son: “Los Parricidas” (*El pecado original de América*, 1954); “La Lección a los desposeídos” (*El pecado original de América*, 1954); “El Ultranihilista” (*Homo atomicus*, 1961); “El Estridor del Conformismo” (*Ensayos sobre subversión*, 1962); “El Primado de lo Cotidiano o algunos rasgos de la sociedad contemporánea” (*El nombre secreto*, 1969); “México, la Sociología y el Pobre de Espíritu” (*El nombre secreto*, 1969); “El nombre Secreto” (*El nombre secreto*, 1969); “El Arte como Mediador entre Este Mundo y el Otro” (*I Valori Permanenti nel Devenire Storico*, 1969); “Visiones de Babel” (inédito en libro hasta ese momento).

mente. La reinclusión de ensayos anteriores no es un rasgo privativo de este libro. De hecho, fue una práctica frecuente de Murena desde principios de la década del sesenta³⁵. Únicamente en *La metáfora y lo sagrado*, volverá a una articulación global en torno a una idea más unitaria, como ocurría en las obras del inicio de su trayectoria ensayística. El gesto de volver reiterativamente a textos anteriores, incluyéndolos en nuevos contextos, adaptándolos de acuerdo a nuevas lecturas, es sintomático de una posición intelectual que no cree tanto en la evolución del propio pensamiento como en una constante reinterpretación de presupuestos centrales a través de la reescritura: “Esa insistencia y repetición anacrónica, que ignora o trasciende la contingencia temporal de los debates que atraviesan en esa década el campo del ensayo argentino, también puede leerse en términos de acontecimiento literario más que editorial”³⁶.

Toda la escritura de Murena produce la sensación de ser el resto de una experiencia extenuante de pensamiento, el diario de una vivencia que se sustrae de la vida y no llega a ser incluida totalmente en la obra. Lo que leemos se intuye como un leve registro de algo que se ha vivido en una dimensión mental: masa de obsesiones, fuertes pugnas interiores apaciguadas al alinearse en la escritura. En este sentido es interesante cómo define el propio Murena en el prólogo de *La cárcel de la mente* el proyecto que pretende llevar a cabo en este libro:

Quien escribe estas palabras ha elegido los trabajos que siguen más bien no por su fortuito valor intrínseco, sino en la medida en que parecían adecuados para mostrar el trayecto de un pensar en busca de su liberación. Ha calificado estas páginas de intento de autobiografía intelectual porque ofrecen las notas sintomáticas de la lucha de una criatura por lo común desconcertada ante el caos especialmente perturbador de los tiempos y los lugares que le fueron dados para vivir³⁷.

Al calificar este proyecto de *autobiografía intelectual*, se pone de relieve una relación entre el ámbito de lo ensayístico y lo autobiográfico que debe ser entendida en su justo sentido. El ensayo como escritura del yo está volcado a una autocomprensión que implica al propio sujeto de un modo que en ocasiones se puede acercar a lo autobiográfico. Pero en el ensayo, frente a la narratividad de la vida proyectada contra el fondo de un devenir cronológico, se prima un modo interior, un discurso que se cuestiona desde sí en una línea más cercana a géneros como la confesión, donde la temporalidad pierde el referente real y se hace discursiva. El yo ha de atravesarse a sí mismo para llegar a conocer el mundo que le rodea. El ensayista, al pensar en

³⁵ Comienza con *Ensayos sobre subversión* (1962).

³⁶ POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *op. cit.*, p. 114.

³⁷ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 12.

un problema, no deja de asumirse problemáticamente. Tampoco podría replegarse totalmente sobre sí, ya que su escritura es siempre un compromiso renovado con su contexto desde el presente. En el caso de Murena, este vínculo entre ensayo y biografía ya aparecía explícito en el prólogo de su primer libro de ensayos: “Las páginas de este libro componen una especie de autobiografía mental. Así las escribí, esto es, tratando de esclarecer la posición en que me hallaba en el mundo en que me toca vivir, y de saber también cómo gira este particular mundo”³⁸. En estas definiciones observamos cómo el término “autobiografía” asociado a lo ensayístico se matiza mediante calificativos como “intelectual” o “mental”. Murena señala así el especial territorio en el que se desenvuelve el ensayo: un doblez entre la escritura y la vida consagrado al desarrollo de un pensamiento que trama puentes entre ambas:

Un texto es, también una reencarnación. Heredero del *karma* que desprendieron los textos antecedentes (...) Se varía, se reedita en formas nuevas. Y un texto siempre es la expresión comunicada de una experiencia vital, aun cuando el texto sea de estricta filosofía. O precisamente por serlo³⁹.

En estas palabras de Trías vemos cómo se funden en torno a lo vital el texto, la experiencia y el pensamiento. Incluso las obras puramente filosóficas suponen un entrelazamiento irrenunciable con lo vivido. Murena lo evidencia a través del gesto de seleccionar entre sus textos episodios singulares y significativos con los que montar una versión potencial de su obra. El libro se ofrece así como una autobiografía en construcción y lo hace a modo de “una historia personal del pensamiento”.

Para seguir reflexionando sobre esta ensayística reinterpretación de lo autobiográfico que se da en *La cárcel de la mente*, debemos tener en cuenta un libro de escritura contemporánea y que apareció apenas un año después: *F. G.: un bárbaro entre la belleza*. En este libro encontramos un contenido autobiográfico más ortodoxo, ya que Murena refiere datos de su propia vida –no la estrictamente mental–, pero sin embargo trasgrede el pacto con el lector al utilizar la coartada de la heteronimia, y una estructura que suspende lo narrativo entre los poemas y sus comentarios. De cualquier modo, la operación autorreflexiva que encontramos en estos dos libros de comienzos de los setenta es sintomática de un momento en que Murena se enfrenta a un tramo de su creación dándolo por concluido. Parece como si quisiera, por medio de una mirada retrospectiva, zanjar cierta idea de obra lograda antes de sumergirse en la escritura de sus últimos libros, libros que suponen su apuesta más radical en cada uno de los géneros.

³⁸ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, p. 19.

³⁹ TRIÁS, Eugenio, *La edad del espíritu*, op. cit., p. 12.

El pensamiento como experiencia transbiográfica en *La cárcel de la mente* es asimilada a la idea de trayecto y de auto-lectura. Trazando un recorrido posible a través de todos sus ensayos, Murena adopta la posición crítica de un escritor que quisiera des-escribir sus textos, y que se entromete en ellos de un modo impropio bajo la figura del comentarista. Pero habría algo en esta autolectura que debe ser considerado a la luz de la imagen evocada por el título: la mente, símbolo del trabajo intelectual, termina por revelarse como cautiverio para el pensamiento. Murena desarrollará esta idea en el prólogo -texto con una especial relevancia en un libro fraguado en su totalidad como un paratexto-, que se abre con una sentencia cuya rotundidad parecería cernirse sobre la obra a la que da comienzo: “Pensamos para acabar con el pensar”⁴⁰. Bajo su apariencia taxativa esta frase conlleva una fuerte dosis de ambigüedad que el lector deberá calibrar a raíz de la trama reflexiva desarrollada en los ensayos. Murena plantea la preponderancia actual de dos tipos de pensamiento: el que no sale de la hipnosis impuesta por las corrientes preestablecidas, y el que dando un pequeño paso con respecto al anterior se instaura en el totalitarismo renunciando a la debilidad inicial, vacilación que es la verdadera condición del conocimiento. La máxima “Pensamos para acabar con el pensar”, podría leerse entonces como una enunciación constataadora del error general representado por estas dos vías fallidas de pensamiento. Pero también, y aquí la interesante oscilación de sentido, como una instigación nihilista -en la estela nietzscheana-, para acabar con un tipo de pensamiento que está muerto. Lo que se buscaría es llegar a un modo de intelección que se encuentra más allá de los límites del saber instrumental y de un sujeto estrictamente razonador: “un pensar *otro*”⁴¹. La base de este pensamiento es la precariedad y el fracaso, una precariedad fundamental dictada por una conciencia de la propia finitud como aquello que no se puede asimilar:

(...) el rito del pensar es una cosmofagia con la que procura adueñarse de lo creado, purgarlo de ininteligibilidad, para que la criatura de la razón pueda expandir su vida.

El pensar, sin embargo tropieza en su tarea con un obstáculo insalvable: originado en la manifestación, encerrado en ella, no logra entender, digerir, el fin de la manifestación, la muerte⁴².

Tanteando el límite que desmontaría toda pretensión de totalidad, lo único que queda es reconocer el misterio constitutivo, un misterio enraizado más que en una dimensión trascendente, en la precariedad del ser humano que es su condición fundante del pensar:

⁴⁰ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 9.

⁴¹ Diego Poggiese lo refiere estableciendo una conexión entre una concepción del intelectual y del artista, equiparados en la etapa final de Murena en torno a figura esencial del mediador. *Vid.* POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *op. cit.*, p. 117.

⁴² *Ibid.*

Tener la buena fortuna de que el pensar se vea llevado a golpearse reiteradamente contra su límite de fracaso, conseguir que abra los ojos y mida toda su precariedad, sus impotencias es acercarse al recto uso de la mente, comenzar a liberarse de ella como prisión (...)⁴³.

Desde el prólogo se hace patente una paradoja fundamental sobre la que se gesta *La cárcel de la mente*: si lo que se busca es romper los límites que autoimpone la obsesión pensante, dinamitar los propios presupuestos, ¿por qué reconsiderar todo lo pensado sometándolo a un orden lineal?, ¿por qué esa búsqueda de una premeditada coherencia retrospectiva?. Esta paradoja inaugura un camino de desposesión intelectual para aquél que quiere alcanzar a ver de un modo definitivo: “Así el pensar se cumple cuando concluye por eclipsarse para permitir la visión del espíritu”⁴⁴. Búsqueda que se irá imponiendo en sus siguientes libros.

4.2.2. POSTPRÓLOGOS Y PREEPÍLOGOS

Mencionábamos la importancia que los elementos paratextuales poseen en *La cárcel de la mente*. Lo más llamativo, en este sentido, es la inserción de nueve pequeños textos denominados “*Excursus*” que anteceden a cada uno de los ensayos seleccionados por Murena. Pronto nos damos cuenta de que su función supera la de una mera presentación. Siendo parte fundamental del engranaje textual, enlazan cada uno de los ensayos -a modo de un hilo conductor-, con un papel ambivalente entre la prospección preparatoria del prólogo y la síntesis retrospectiva del epílogo. Por otro lado, la suma de estos fragmentos podría leerse como un texto más, un ensayo interrumpido en el que se van introduciendo, como citas que hubieran renunciado a su naturaleza fragmentaria, otros textos ensayísticos.

La palabra *excursus* remite etimológicamente a la idea de “una salida fuera del camino”. En este sentido, los pequeños textos así denominados se disponen en el discurso general como incidencias que cumplen una doble función: son sutura –ya que suprimen el espacio que media entre cada libro- y también salida, digresión que nos sitúa fuera del curso del pensamiento. Su especial posición con respecto al discurso ensayístico tiene que ver con la importancia de todos los prólogos en la obra de Murena. En ellos, el “yo” se corresponde con el del ensayista, –lo que no ocurre con otros géneros-, pero situado a otra distancia: sujeto desdoblado que duplica su perspectiva e interfiere a modo de “un ensayista en segundo grado” en su propio texto⁴⁵.

⁴³ *Id.*, p. 11.

⁴⁴ *Id.*, p. 10.

⁴⁵ Los *excursus* tienen que ver con los comentarios que acompañan a los poemas de F. G.: *un bárbaro entre la belleza*.

La sucesión de los *excursus* obedece a una serie de interrogantes que se van encadenando de acuerdo a la trama argumentativa derivada de los ensayos. Al mismo tiempo ponen en evidencia ese principio de “contradicción consigo mismo” que Murena reivindicó como legitimador de un modo de pensar capaz de barrer incluso con los fundamentos tenidos como nucleares en una determinada etapa de su trayectoria.

En el seguimiento detallado de la progresión de estos de *excursus* es posible valorar las implicaciones del orden de lectura otorgado por Murena a sus propios textos, siendo útil para rastrear cómo desde este punto se enfrenta el devenir de un pensamiento cada vez más inclinado a una pulsión poética y trascendente. Además permite, a modo de lupa de aumento, observar los fundamentales movimientos ensayísticos de la obra de Murena, así como el relato moral que bajo sus constantes contradicciones guía su genuina búsqueda intelectual.

Dado que en su valioso estudio sobre *La cárcel de la mente*, Diego Poggiese ha realizado una pormenorizada y ajustada lectura de las diversas inflexiones del pensamiento mureniano en cada uno de los *excursus*⁴⁶, a ella nos remitimos a continuación mediante una breve síntesis, que nos servirá de contexto para el análisis del último ensayo incluido en este libro, “Visiones de Babel”, al que dedicamos el siguiente apartado.

En el primer *excursus* Murena parte de una pregunta por el origen, pregunta que motivó sus primeros ensayos, y que no cesará de reaparecer a lo largo de su trayectoria. El origen es ese territorio místico, ese borde enigmático al que cada uno debe interpelar desde su contingencia como sujeto. El ensayista mira al centro de su ser y descubre las marcas anómalas de ese origen, sintetizadas en un nombre: América. La pregunta es de orden metafísico pero se sitúa en un debate de urgente actualidad: la problemática del ser americano. Atravesando preocupaciones de orden político, historiográfico y sociológico la idea de América hace aún más problemático el problema dado con el origen. Porque en América, a raíz de una fractura inscrita en la propia historia –lo que supondría un comenzar apócrifo– no llega a perpetrarse la fundación del propio territorio, no produciéndose por tanto el necesario anclaje entre el hombre, la tierra y la divinidad:

¿Por qué nació aquí? ¿Qué es este lugar? ¿Qué es América?: tales las preguntas primordiales que la mente no puede dejar de plantearse. Se trata naturalmente de dos fundamentales preguntas metafísicas que han asediado al hombre desde que existe: ¿Por qué nació? ¿Qué es el mundo? En América vuelven a brotar con urgencia porque el hombre en busca de su identidad ante un mundo en bruto se siente puesto

En ambos se cuestiona la relación entre el análisis y su objeto (*Vid.* 4.3.2.).

⁴⁶ *Vid.* POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *op. cit.*, pp. 119-129.

en cuestión de forma radical⁴⁷.

El sentido de precariedad consustancial a todo pensamiento humano se agudiza en el caso del hombre americano y le lleva a tener que reivindicar más decididamente este rasgo frente a todas las pretensiones del pensamiento titánico⁴⁸.

En el segundo *excursus* se abordan las consecuencias de esta desesperación: el americano argumenta evasivas para no hacer frente a esta crisis originaria, adoptando respuestas que le son ajenas. Sin embargo, frente a la ceguera generalizada, destacan algunas voces disidentes capaces de proponer con contundencia una línea para la superación de este estancamiento, figuras que fraguarán una particular tradición americana, a la que Murena dedica *El pecado original de América*. Los dos primeros ensayos seleccionados en *La cárcel de la mente* pertenecientes a este libro, formulan, a partir de las emblemáticas figuras de Poe y Martínez Estrada, dos de los conceptos fundamentales propuestos por Murena en su hermenéutica americanista: el parricidio cultural, como estallido de una situación reprimida por la historia, y la desposesión, único modo de retomar mediante la pérdida un origen cuya nada no ha sido invocada. Las respuestas europeas no sirven, son tan sólo el antídoto transitorio frente a un desamparo que no es extrapolable a otro territorio. Conocer es fruto de una experiencia traumática que no se puede padecer en la piel del otro. La fundación es una forma de enfrentar esta violencia inicial a través de un nombrar creador⁴⁹.

América, por su especial exposición a la precariedad originaria, se había presentado como una posibilidad esperanzadora de liberar de las limitaciones que paralizaban la mente: “tomar conciencia de la mendicidad de esa particular cultura, atravesarla para ver y procurar aceptar la situación originaria”⁵⁰. Sin embargo, la adopción masiva y caótica de sistemas culturales ajenos se convierte en un nuevo obstáculo a superar⁵¹.

El tercer *excursus* es muy significativo ya que muestra el proceder paradójico mureniano de ir dinamitando progresivamente ciertas certidumbres sobre las que había anclado sus

⁴⁷ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ *Vid.* POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *op. cit.*, pp. 120-121.

⁴⁹ *Vid. Id.*, p. 122.

⁵⁰ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 42.

⁵¹ *Vid.* POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *op. cit.*, p. 123.

anteriores afirmaciones. Si en oposición a la situación americana, Occidente aparecía como el baluarte de una identidad histórico-cultural real, al haber surgido de un trato mítico con la tierra y haber enfrentado el primer escollo del origen, ahora será visto como un territorio en crisis, un territorio que padece el agotamiento de cada uno de los sistemas sustentadores de su cultura. Esta inmovilización general del pensamiento occidental es tipificada por Murena en sus dos caras de caos-nihilismo, los rostros más peligrosos de un relativismo y homogenización generalizados⁵². Este giro de la argumentación resituó la problemática americana con respecto a Europa:

Para un americano su experiencia americana habría de resultarle valiosa en esta instancia, pues el fenómeno que debía considerar y asimilar era en cierto modo justamente el de la “sudamericanización” de Occidente y del mundo. La ventaja de esta familiaridad tenía el precio incomparablemente más alto de que implicaba la generalización de un estado inhumano⁵³.

En el cuarto *excursus* se aborda uno de los motores principales de la crisis, las ideologías políticas. Murena se hace aquí eco de un momento en que el mundo era presa de un maniqueísmo totalizador. Bajo la avasallante demanda de adhesión de las ideologías se intuye la premura de otra carencia:

ideologías de celo feroz, de las que exigen esa adhesión ilimitada que significa irreparables deformaciones para la criatura. Forzadas herederas de iglesias cuyo impulso vital se había apagado hacía tiempo, estas ideologías pretendían arrancar a los hombres la misma fe absoluta que éstos habían entregado a los dioses⁵⁴.

Como sistemas de respuestas dadas, estas ideologías de cuño occidental también trabajan sobre el espíritu americano⁵⁵. Frente a este nuevo colapso, Murena rebautizará al parricida como un nuevo hombre de las postrimerías: el ultranihilista. Hombre cuya disposición límite lo convierte en modelo de pensamiento corrosivo y fundante; aquél que puede barrer con el lastre del conformismo intelectual. Tras su figura se adivina además la silueta de un pensador cuya no-escritura es vitalmente legible por su benéfica acción de desmontaje y valorización de la incertidumbre; figura que se proyecta sobre la línea nutricia de un mítico renacer occidental, pero quizás ya no en tierras de occidente:

⁵² *Ibid.*

⁵³ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁴ *Id.*, p. 125.

⁵⁵ *Vid.* POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”,

El temple ultranihilista era la prolongación del antiguo espíritu socrático, único ejemplo a proponer a la mente que luchase por eludir la venenosas ilusiones que se buscaba hacerle aceptar, pero ejemplo cuyo precio significaba ganarse la animadversión total⁵⁶.

El quinto *excursus* continúa el rastreo de las fuentes del caos y nihilismo imperantes, y ve cómo, más allá de las ideologías, el verdadero sistema de sumisión es ejercido por la tecnocracia:

(...) la tecnocracia representa la raíz y la culminación de esas ideologías. Raíz porque en la tecnocracia se manifiesta en estado puro la inhumana tendencia titánica de querer alterar la creación, que, aunque era también el motor de tales ideologías, quedaba en ellas disimulada por vagos disfraces humanistas. Culminación porque, por un lado, eran las ideologías las que habían hecho posible el advenimiento de la tecnocracia y porque, por otro, con el encumbramiento de ésta, ante la que ahora debían inclinarse, no podían perdurar más que en forma nominal, decorativa⁵⁷.

La tecnocracia supone el asedio definitivo contra la mente: la renuncia a la fragilidad y debilidad propias de lo humano en aras del despliegue de dispositivos que llevan al hombre a reconocerse en una pura exterioridad. En oposición a esta tendencia de autoaniquilamiento lo único que la mente puede hacer es ahondar en su carácter de interioridad y afianzarse en su familiaridad con lo no articulado.

El sexto *excursus* continua en la línea del anterior teniendo como objeto uno de los territorios donde quizá Murena libró su más dura pugna, la ciencia. Pero no el de la ciencia en sí, sino en el de una ciencia que se instaura como la forma absoluta de pensar al hombre⁵⁸. El progresivo monopolio y la valoración excesiva de los modelos científicos implican un equívoco fundamental al que Murena buscó responder desde la forma misma de su práctica ensayística, enfrentando el conocimiento a través de una escritura que no se integraba del todo en ninguna disciplina. El autor argentino se opone a un dogmatismo que lee sobre todo en el auge de una determinada sociología: sociología como ciencia supeditada a una exigencia de utilidad, cuando

op. cit., pp. 124-125.

⁵⁶ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁷ *Id.*, p. 159.

⁵⁸ *Vid.* POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *op. cit.*, pp. 126-127.

debería fundarse en un trato desinteresado y empático con su objeto. La ciencia es el arquetipo del pensar titánico, que al estar incapacitado para visiones globales, se ampara en una aspiración totalizadora y destructiva:

El impacto de la ciencia en la esfera del pensar no utilitario es la actitud que lleva el nombre de sociología. La sociología ha acusado al pensar no utilitario de ser inútil. Y esa peligrosa tautología, que debía haber dejado impávido a tal pensar, sirvió, sin embargo para que éste de algún modo se eclipsase y abandonara el dominio de su campo a la nueva ciencia. Lo acontecido no era injusto en la medida que el pensar no utilitario hacía tiempo que se había dejado fascinar por el titanismo, se había vuelto vulnerable a las preguntas por la utilidad⁵⁹.

Ya en este *excursus* comienzan a esbozarse las condiciones que debería cumplir el pensamiento para liberarse de la cárcel a la que ha sido confinado a través de las diversas crisis que culminan en la contemporaneidad. Murena postula como vía de superación el acceso a un *pensar tradicional*; con esta denominación parecería estar apuntando a una derivación conservadora de antiguas tradiciones, sin embargo lo que está proponiendo es un modo alternativo al conocimiento totalitario que se arroga el monopolio del presente. Con la defensa de este saber anacrónico, se reivindica un gesto cuya sencillez resulta desconcertante: “pensar por uno mismo”. Para Murena, como afirmará más tarde en el prólogo de su último libro de ensayos, el mayor peligro es perder la capacidad misma de ser sujeto del conocimiento, “ser pensado por los saberes de una época”.

El séptimo *excursus* vuelve a la inicial pregunta sobre la condición americana. Al haber llegado a la necesidad de un saber tradicional a través de consideraciones de índole universal, ¿será necesario volver a pensarse desde lo propio?. En esta dirección la pregunta que una y otra vez se impone es: ¿cómo pensar América?, y la respuesta se perfila en una continua oscilación: “América como obstáculo. América como ambigua posibilidad”⁶⁰. Haciéndose evidente la precariedad de las respuestas occidentales, abolida su capacidad de fundamento inamovible, lo importante es reconocer las limitaciones de la mente. Ser consciente de estos límites nos ayudará a ingresar en el misterio que envuelve toda existencia, misterio que al no ser repudiado nos permite entender nuestra relación con el mundo de un modo más fértil. A la luz de la relectura de estos primeros interrogantes, Murena reconoce cierta ingenuidad en sus primeros planteos, una ingenuidad que sin embargo era necesaria:

América, con ser única, es igual a todas las tierras. En el sentido de que por doquier están los elementos y obstáculos para construir el propio camino, es indiferente haber nacido aquí o allá, aunque no lo sea en la

⁵⁹ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 189.

⁶⁰ *Id.*, p. 201.

medida en que cada camino es único, irrepetible⁶¹.

En el octavo *excursus* sigue reflexionando sobre cómo debería ser el nuevo modo de pensar, aquél capaz de no hacer de la mente el principal impedimento para el conocimiento del hombre. Después de volver a un interrogante por la coordenada espacial del origen, es decir, América, queda pendiente la cuestión de la temporalidad vista a la luz de una mirada superadora de la desarticulación propia de la modernidad. Para ello Murena se centra en el carácter mediador del arte. Desde el momento en que Murena, al ensayar sobre la problemática americana en sus primeros textos, había elegido como punto de partida la literatura, ya estaba poniendo de relieve el lugar privilegiado de la manifestación artística en la indagación de la propia identidad. Pero sólo en sus últimos ensayos, y en particular en los de *La metáfora y lo sagrado*, reflexionará de un modo específico sobre la trascendencia de lo estético. El arte por su carácter mediador permite el acceso a un misterio central, interrogante sólo abordable desde un conocimiento en sí misterioso:

Entre todas las actividades humanas el arte es la más parecida al hombre. Polarizado por lo absoluto, existe sólo en lo relativo. Otros quehaceres pueden desentenderse del Cielo o de la Tierra: el arte debe mediar ambos principios, igual que el hombre. Pensar el arte es pensar el hombre⁶².

El último *excursus*, ubicado al final de un trayecto que, como hemos ido viendo se abre paso a través de contradicciones y fuertes pugnas, es en buena medida una síntesis dialéctica de todo el recorrido. Su tono lo distancia del resto de los *excursus*, ya que mientras en los anteriores textos primaba la enunciación y una mirada retrospectiva –perspectiva que va centrándose progresivamente en el presente-, este último *excursus* estará caracterizado por la expresión del deseo⁶³, -aunque no deje de ser un deseo que parece alejarse en su propia enunciación de la idea de cumplimiento-. El texto busca liquidarse en un último movimiento de liberación. En el hueco desalojado por toda esta confesión purgativa se entrevé un nuevo horizonte para la mente:

Si la mente llegara a palpar sus límites, si percibiendo el círculo de misterio que rodea a todas criaturas se empeñase no en negarlo sino en propiciárselo mediante una entrega activa, ésta se convertiría en singular alimento⁶⁴.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Id.*, p. 233.

⁶³ *Vid.* POGGIESE, Diego, “La cárcel de la mente, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *op. cit.*, p. 129

⁶⁴ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 255.

Los constantes fracasos, la desesperación empieza a cobrar un sentido más esperanzado al final del trayecto. A la luz de esta apertura, Murena termina su autobiografía mental con una enigmática imagen que sintetiza una concepción de lo biográfico más allá de los asideros racionales: “La vida es un abismo que se atraviesa aleteando mediante la fe por los aires del misterio”⁶⁵.

4.2.3. LECTURAS, APOCALIPSIS Y CIUDAD

Además del *excursus*, componente fundamental del singular engranaje ensayístico de *La cárcel de la mente*, existe otro punto desde el que podemos ahondar en la propuesta de su lectura: su último ensayo titulado “Visiones de Babel”, únicamente recogido en este volumen. Este texto parece, por su exclusividad, trazar el territorio donde realmente sucediese el libro, ya que como hemos visto, las páginas de *La cárcel de la mente* refieren constantemente a otros libros, conformando una retrospectiva actualizada de su pensamiento. “Visiones de Babel” es pues el único texto que remite así mismo, y a través de sí, al libro que virtualmente lo contiene. Además de ocupar esta posición privilegiada, se trata de uno de los ensayos más interesantes de Murena. En él podemos observar una transición entre la reflexión crítica sobre la modernidad -a la que había dedicado sus ensayos desde principios de los sesenta-, y la visión trascendente que caracterizará su última obra; visión legible aún en un espacio intermedio, un borde que parece desplazarse en el desarrollo del propio ensayo, debido a la acertada estrategia discursiva empleada en sus páginas.

El ensayo “Visiones de Babel” está dividido en tres partes: “Gurús”, “Lecturas”, “Eremitorios”, estructura ternaria con una fuerte impronta rítmica, conformada a partir de la concatenación de simetrías y resonancias sobre las que nos detendremos en nuestro análisis. Además este texto se articula en una suerte de ocupación espacial del discurso, despliegue topográfico del pensamiento, que no deja de volver sobre sí en una suerte de esquema circular. La idea del trayecto presente en todo el libro de *La cárcel de la mente*, se concreta reflexivamente en el recorrido por la urbe cotidiana y terrible de este último ensayo.

“Visiones de Babel” comienza sumergiéndonos en la ciudad, una ciudad que había sido el escenario por excelencia del pasaje literario y filosófico a la modernidad, donde bajo la figura del *flâneur*, o del caminante benjaminiano, el sujeto disgrega su conocimiento en un laberinto de posibilidades perceptivas, a la par que experimenta una nueva soledad, aquella vivida paradójicamente en un entorno masificado e hipercomunicativo⁶⁶. Esta experiencia

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ “La ciudad moderna ofrece un eterno *hic et nunc*, cuyo contenido es la transitoriedad, pero una transitoriedad

afectará profundamente a los modos de escritura, y en particular al ensayo, que en buena medida reproduce la singladura “deambulante” del habitante de las ciudades. En el inicio de “Visiones de Babel” Murena adopta a través del sujeto ensayístico una posición física y singular en el entramado citadino⁶⁷: apoyado en una esquina al caer la noche -en una postura propia de un personaje de Arlt- contempla asombrado el espectáculo del tumulto enloquecido de los coches en su circular masivo hacia las afueras. Esta movilización, aunque cotidiana, no deja de asombrar al ensayista, quien desde la distancia adoptada delinea las trazas de una interpretación superpuesta a los hechos: la ciudad como un espacio en fuga, una huída casi bélica en la que lo último que cuenta es lo humano: “¡Rápido, más rápido todavía! Por huir cada cual antes que todos. Y la criatura blanda y vaga que pretenda atravesar a pie el torbellino busca la muerte: lo humano no cuenta allí, importa sólo el furor de esa fuga imperiosa!”⁶⁸.

Sin embargo, esa escapada en masa obedece a razones que, interrogadas, parecerían sensatas: se vive lejos, se debe regresar pronto, hay urgencia. Y precisamente ese quiebre entre esta racionalización y lo que nos asalta como totalmente irracional está en la base de un desajuste interpretativo. El sociólogo de raigambre cientifista, partiendo de los datos y atendiendo a la superficie de una situación constatable podría diseñar estadísticas, iniciar estudios sobre los nuevos usos de la ciudad contemporánea. Pero el ensayista que encarna la visión de Murena en el interior del propio ensayo, no puede dejar de rastrear otra mirada, una mirada subterránea que a través de la literatura desemboca en la inevitabilidad de lo apocalíptico:

Esa esquina en que yo estaba era todas las esquinas. Esa carrera que hacía estremecer a mi ciudad se cumple a la hora del crepúsculo en todas las ciudades del planeta. Cuando cae la noche en cada ciudad estalla el fin del mundo, el apocalipsis, del que los hombres dan testimonio con su fuga espantada y catastrófica⁶⁹.

Lo que se presencia no es otra cosa que una puesta en crisis de la representatividad de la ciudad. La ciudad se ha vuelto homogénea, igual a otras ciudades. Cada punto es todos los

permanente. La ciudad presenta una sucesión de momentos abigarrados y diversos, fluyentes, que deben ser captados en su paisaje, desde la no existencia hacia el olvido”. SCHORSKE, Carl E., “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”, en “Separata” de la revista *Punto de vista*, s/d, p. XV.

⁶⁷ Murena se refiere a sí mismo cuando afirma: “F. G., tenía el hábito de ‘emborracharse’ con largas caminatas a paso rápido. Eran para él un ritual terapéutico en su capacidad de llevarlo a una suerte de éxtasis que lo arrancaba de la trivialidad. (...) Reminiscencias de Nietzsche –otro gran caminador: ‘Únicamente son válidas las ideas que se nos ocurren marchando’”, MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 27.

⁶⁸ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, op. cit., p. 257.

⁶⁹ *Id.*, p. 258.

puntos, un Aleph generalizado por *mor* de la expansión citadina “esa esquina en que yo estaba era todas las esquinas”. La ciudad desencadena el prodigio de poner en marcha todos los ocasos su propio Apocalipsis. Todas las noches se hunde y se levanta. Es un aparatoso Ave Fénix. Incluso el fin se ha convertido en un producto ciudadano. Por el contrario, el campo se instala como reverso hipertrofiado, como un territorio no-límitrofe, Edén desterrado del centro de nuestras vidas, donde debería cumplirse la promesa del eterno tiempo sin tiempo.

Esta homogeneización de la ciudad tiene que ver con una pérdida de un sentido inicial, una articulación en torno a la idea de divinidad. Murena retoma aquí un planteamiento fundamental de su ensayo *El nombre secreto*, en donde reflexionaba sobre la problemática americana a partir de la idea de una falta de fundación de los centros civilizadores, que resultaban ciudades desintegradas desde su origen por no haber invocado la propia barbarie (*Vid.* 2.4.2.). En “Visiones de Babel”, ese descentramiento se hace extensivo a todas las ciudades. Después de una expulsión de la divinidad, la tecnocracia y el incremento de la velocidad son los máximos responsables de un cambio total en la faz de las urbes. Y este cambio, traducible de un modo externo en decisiones constructivas, urbanísticas, acarrea un fuerte traumatismo humanístico:

El nervio de la ciudad como reino del titanismo utilitario saltó a la vista en la plenitud de su realización. La ciudad como instrumento de tortura: lo útil como desgracia radical. Hoy no se puede no sentir, aunque se lo ignore, que sin dioses, sin pensar recto, sin amor, sin esperanza, sin todo lo inútil, el mundo no es posible. Por tales ausencias concluye el mundo cotidianamente en un desastre. Es el fin del mundo lo que la vida vive. El apocalipsis: de eso huimos en razonables máquinas enloquecidas⁷⁰.

Murena termina corroborando en un tono pesimista y apocalíptico el *sentido* de ese huir multitudinario que con perplejidad contemplaba al inicio de su texto. Pero según un giro habitual en su lectura, tras tocar el fondo de la negatividad, encuentra sin embargo indicios de una vía purificadora: la técnica y la ciudad son visiones iluminadoras, nos orientan mostrándonos diariamente nuestra desgracia. En esa medida son Gurús, son intercesoras.

De la ciudad como espacio de reflexión recorrido por el discurso en el que se desarrolla la primera parte de “Visiones de Babel”, pasamos a un ámbito donde lo textual se despliega como espacio: el mundo del libro. Al comienzo de “Lecturas”, se hace explícito este tránsito: “El libro se relaciona con la ciudad, con el crecer del número de habitantes del poblado”⁷¹. En el surgimiento del libro, Murena observa los signos de una decadencia: “temor a que la transmisión

⁷⁰ *Id.*, p. 260.

⁷¹ *Ibid.*

oral de los secretos sagrados se pervierta y se extinga por obra de los muchos”⁷². Tanto la ciudad como la escritura se originan por proliferación en torno a la idea de lo sagrado. Pero en su gesto protector se encuentra también su falta. Murena insiste en un aspecto que tratará ampliamente en *La metáfora y lo sagrado*, y que pondrá en práctica en los diálogos radiofónicos de *El secreto claro*: la especial trascendencia de lo sonoro, el oído como sentido primordial de los humanos (*Vid.* 4.5.). La dimensión oral del lenguaje favorece una unión de lo corporal y el espíritu, de ahí la importancia entre las artes, de la música, y entre los géneros literarios, de la poesía: “El sonido, ámbito único en que lo racional cobra su significación exacta, asegura una experiencia total. Por lo que la palabra hablada, en su adecuación plena a la índole del hombre, es caridad esencial”⁷³. En este sentido, la lectura supondría una reducción de la experiencia originaria del lenguaje, al ser extraída de su contexto sonoro. Se prescinde de lo corpóreo, se suprime lo intermediario. Como si el trato con lo espiritual pudiera producirse desde el más puro individualismo. Al igual que en la ciudad, el espacio del libro es un espacio abocado a la soledad. Instaaura una comunidad anónima y pasiva. Además, por su transmisión de lo indirecto, la lectura expone sistemáticamente al error: “El libro es jeroglífico ante el que nos hallamos abandonados sin el maestro sonido”⁷⁴. El riesgo que supone esta adquisición de conocimientos que no necesitan ser corroborados con la propia vida, y que son reproducidos sistemáticamente, es el de un tipo de ignorancia no experimentada con anterioridad por la humanidad, una ignorancia ilustrada.

Murena observa que sin embargo hay algo en la propia escritura que permite una reconducción hacia el silencio que la sustenta. Es precisamente el blanco como transcripción de lo ilimitado sobre el que inscribe la grafía, quien encarna el silencio originario y consustancial al propio lenguaje. Este blanco “es el momento de interrupción de la lectura, el fin de la palabra, recordado por cada palabra para señalar el carácter precario, impreciso, fortuito del lenguaje: a esa luz debe practicarse la lectura. Para conjurar su peligro”⁷⁵.

En relación con esta centralidad del silencio, y de la importancia de su experimentación en la lectura, Murena establece la oposición extrema de dos tipos de textos: el texto sagrado que invocando el fin de sí mismo posibilita la restitución del silencio originario, y su polo opuesto, el texto informativo, cuya prioridad, a costa de una salvaje exterioridad, es la de un total utilitarismo. Pero en el seno de la propia información radica una tensión capaz de invalidarla, y es precisamente la incapacidad de superar la propia finitud ante el límite de los hechos, y aún

⁷² *Id.*, p. 261.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Id.*, p. 262.

más, de poder dar cuenta de ello: “hay una noticia concreta que jamás leeremos en un texto de información: la de nuestra muerte, la única que en verdad nos importa”⁷⁶.

A través de su disquisición sobre la naturaleza de la escritura, Murena ahonda en la situación contemporánea, adentrándose en un espacio, la librería, en el que se reproducen las condiciones de homogeneización y pérdida de representatividad que se habían observado en la nueva realidad de las ciudades⁷⁷. El ensayista vuelve a personificarse en el discurso paseándose por una librería y contempla con estupor el cambio que ha experimentado en sólo unos años. El libro ha dejado de ser el centro —un objeto de veneración—, para tener que reclamar, sometido a estrategias publicitarias, la atención sobre él: “Así se ha vuelto chillón el libro”⁷⁸. La librería se distancia del ideal universal de la Biblioteca, mientras que la literatura se ve relegada por subproductos de la diversión y neo-disciplinas excretadas por las ideologías. Murena vuelve a observar en este cambio indicios de una transformación mayor: la muerte inminente de una era del libro, la extinción paulatina de la escritura, la lectura y el lector, supondrán una vuelta a aquello de lo que la escritura por su propia naturaleza nos alejaba, la lectura de un libro inscrito en la vida, el “Libro del Universo”, al que sólo puede accederse a través de una lectura radicalmente interior⁷⁹.

Quizás podríamos detectar aquí una cierta mirada autorreflexiva relativa a la particular naturaleza libresca de *La cárcel de la mente*. Éste es un libro que hecho de otros libros anteriores,

⁷⁶ *Id.*, p. 263.

⁷⁷ Hay una relación entre la deriva por la ciudad y una nueva práctica lectora. Ricardo Forster, comentando la experiencia benjaminiana a este respecto, afirma: “La deriva cosmopolita del pensador se entrama con el ecumenismo del bibliófilo, ambos son solidarios. Para Benjamin todo viaje va asociado inmediatamente a la posibilidad estimulante y placentera de ‘encontrar’ otro libro que se agregue a su colección. Ya la búsqueda misma, la errancia azarosa por lugares semiescondidos, por las librerías de viejo menos significativas, por las callejuelas que prometen algún tesoro escondido para el que sabe ver, las conversaciones que le permiten seguir la pista, el conocimiento, en fin, de lo que difícilmente llegue a conocerse cuando se recorre ‘turísticamente’ una ciudad, supone un aprendizaje, material para la propia obra”. FORSTER, Ricardo, *W. Benjamin, Th. W. Adorno: El ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991, p. 60.

⁷⁸ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 263.

⁷⁹ Esta reflexión de Murena sobre el final de la era del libro —todavía anterior a los interrogantes propuestos por el reciente desarrollo electrónico de los medios lecto-escriturales— entronca con una tradición intelectual nostálgica con respecto a la oralidad originaria. Fernando Rodríguez de la Flor en su ensayo sobre los complejos y significativos procesos que atentan contra la idea de libro —siendo al mismo tiempo inherentes a la cultura tipográfica—, se referirá a esta particular visión, a los ojos de la cual: “La libre, la coextensiva comunicación en las ondas, que es la base de la oralidad polifónica, cede lentamente paso a una fractura del tiempo de realización y del tiempo de escucha; escribir y leer se distancian en sus momentos de producción, pero pronunciar y oír se dan juntos en el instante unificado: he aquí la diferencia sustancial, siempre a favor de esto último. La escritura comienza a revelarse como pérdida, también como *caída* respecto a una condición anterior más plena, más humana, menos mediada”. DE LA FLOR, Fernando R., *Biblioclasmo. Una historia perversa de la literatura*, Sevilla, Renacimiento, 2004, p. 57.

subvierte el mandato de la novedad editorial. Anacrónico y difícil se arroga como única utilidad repensar los blancos de la propia obra. Además, y esto no deja de ser significativo, a partir de su publicación, los libros de Murena sufrirán con más fuerza el destierro de los medios editoriales.

En la última parte de “Visiones de Babel” titulada “Eremitorios”, se vuelve al espacio inicial, reforzándose la idea de circularidad esbozada con los paralelismos entre la primera y la segunda parte. En este último apartado se regresa a la ciudad pero a través de una mirada decididamente anacrónica. Si en la primera parte el punto de partida es uno de los potenciales centros de la urbe contemporánea, anclado en una esquina cualquiera, ahora la reflexión se despliega desde un afuera ancestral simbolizado por la figura de “los padres del desierto”: “Se iban al desierto, a la Tebaida, en el norte de Egipto. El éxodo empezó a fines del siglo III y en el IV sumaban cinco mil los que seguían el ejemplo de San Antonio”⁸⁰. Murena se fija en estos personajes antisociales y apocalípticos, cuya desmesurada pretensión era, ante la inminencia del Juicio Final, adelantarse en vida a la experiencia de eternidad. De ahí su salida al desierto, negativo de la ciudad por representar lo absolutamente desarticulado; un espacio más allá de las cotas civilizadoras, e incluso naturales. En este no-lugar, los eremitas se exponían a todo tipo de privación y sufrimiento. A través de un ascetismo llevado hasta sus últimas consecuencias lograban acceder al ideal de hesiquía, un peculiar estado de gracia que les acercaba a un estado angélico. Murena establece una correspondencia invertida entre la vivencia de los habitantes de la ciudad contemporánea y la de estos visionarios de los inicios del cristianismo. La salida al desierto ahora es vivida como fuga en el interior de la ciudad. Allí el asilamiento en medio de la muchedumbre y el embotamiento de los sentidos se constituyen en una vía forzosa hacia el ascetismo. El estadio al que se accederá tras este destierro poco tendrá que ver con un apoteosis espiritual. Quizás sí con una angeología animalesca, o la vivencia de una santidad del vacío. Para Murena toda esta situación está indisolublemente ligada a una pérdida en el interior de las palabras; una pérdida por la que somos desterrados a un desierto semántico: “Dios, espíritu, alma, esperanza, fe. Las palabras hoy impronunciables. Decidimos que tras ellas no había nada. Y nada es lo que hoy tenemos”⁸¹. De este modo concluye “Visiones de Babel” y con él *La cárcel de la mente*. El cierre de este libro resulta emblemático porque, como vimos, sella una retrospectiva lineal por todos los libros de ensayo de Murena, incluyendo aquél que fue publicado con posterioridad. “Visiones de Babel” es, en cierto sentido, un punto final anticipado. Un concluir anterior y abierto para esa *autobiografía mental* que es *La cárcel de la mente*. Las autobiografías al uso son textos inconclusos.

⁸⁰ *Id.*, p. 265.

⁸¹ *Id.*, p. 268.

Su conclusión exigiría una voz que nos hablase desde la muerte. *La cárcel de la mente* presiente su final, lo rubrica, y de un modo visionario también lo supera. Tendremos que esperar a otra obra de Murena para asistir a un intento que bien vale su riesgo: el de comentar la propia escritura desde *un más allá hermenéutico*. Y éste precisamente será el objeto del próximo capítulo.

4.3. SOBRE EL ERROR DE ESCRIBIR EN *F. G.: UN BÁRBARO ENTRE LA BELLEZA*

4.3.1. LA NOVELA QUE SE LEE COMO COMENTARIO EN UN POEMA

En 1973 se publica un libro que suele ser incluido en las bibliografías de la obra de Murena con el siguiente título: *F. G.: un bárbaro entre la belleza*⁸². Pero ya este presupuesto requiere una precisión. El título testimonia un equívoco, un error que sin embargo, -como ocurre con la sospechosa grafía de “*Foliosofía*”-, es una primera advertencia sobre la inestabilidad y ambigüedad que habrá que asumir a lo largo de su lectura. ¿Cuál es el error al que nos referimos? Si atendemos a los datos tal como aparecen en la portada original observamos que las iniciales en mayúscula “F. G.” corresponderían, por su posición, al nombre del autor, inscrito sobre el título “Un bárbaro entre la belleza”, al que se añade la anotación explicativa: “con comentarios críticos y apuntes biográficos de H. A. Murena”. Esta misma disposición gráfica permite también la lectura conjunta de “F. G. Un bárbaro entre la belleza”, absorción del autor por el título en la que se sintetiza la primera trampa-pacto ficcional sobre la autoría, sólo en parte desvelada en la contraportada donde se nos dice: “Tal vez sea este el libro más singular de Murena”.

En la nota introductoria el prologuista (H. A. M.) explica pormenorizadamente el origen del libro: un amigo de su época como universitario con el que se reencuentra años más tarde, Flavio Gómez (F. G.), ingeniero de profesión, le revela su verdadera vocación practicada en el anonimato durante todo ese tiempo, la poesía. A su muerte Murena recibe un confuso manuscrito de notas, aforismos y poemas que tras ciertas dudas decide ordenar, seleccionar y comentar, componiendo un libro al que titulará como uno de los poemas que quedan fuera de su selección: “Un bárbaro entre la belleza”.

En la base del mecanismo apócrifo que sustenta este libro resuenan diversas influencias como aquellas que tienen que ver con el *topoi* clásico del manuscrito encontrado, o el fenómeno auto-ficcional de la heteronimia. Pero sin duda el antecedente más inmediato –legible incluso en el sentido de modelo más que de influencia⁸³– sea *Pálido fuego* (1962) de Vladimir Nabokov,

⁸² MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, Caracas, Tiempo Nuevo, 1972. En cuanto a la manera de designar este libro de Murena hemos optado por la forma utilizada en la mayoría de las bibliografías del autor -con los dos puntos como nexo entre la iniciales y el título-. Así aparecía en la temprana reseña de Jorge Capello, *Vid. CAPELLO, Jorge, “F. G.: un bárbaro entre la belleza”, La Nación*, 29 de octubre, 1977, pp. 4-5.

⁸³ “La relectura que Murena hace de Nabokov es sorprendente justamente por esto, no relee el texto de un autor al que frecuenta (casi escribo ‘fatiga’) habitualmente, sino su forma, lee la forma y la menardiza, la olvida y la reitera. (...) Ambos efectúan una reformulación de género: ¿qué clase de novela es su novela? Posmodernos antes de la posmodernidad, crean un subgénero que translada a la ficción estructuras editoriales, un subgénero desbordante a su vez de intertextualidades”. ALFIERI, Teresa, “Relecturas sorprendentes”, en *Relecturas, reescrituras. Articulaciones discursivas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 54-55.

autor muy valorado por Murena⁸⁴. El principio estructural de ambos libros es similar: la figura del amigo que asume la función póstuma de exegeta, desentramando a partir del comentario minucioso de una obra poética el retrato biobibliográfico de un escritor ficticio. Pero a pesar de las coincidencias se trata de dos obras de muy distinta naturaleza: *Pálido fuego* se despliega como una paródica reconstrucción erudita donde priman el carácter irónico y el humor corrosivamente crítico, mientras que *F. G.: un bárbaro entre la belleza* es concebido como una grave autoindagación, en la que por medio de un sensible juego de perspectivas se buscará ahondar poéticamente en el espacio existente entre la voz del autor y del crítico⁸⁵. La ironía también estará presente en el proyecto de Murena pero en un sentido más cercano al significado originario de la palabra como incidentalmente se puntualiza en uno de los comentarios: “¿Qué sentido tiene esta ironía? No el actual de burla o crítica. Se trata en cambio del significado antiguo, primigenio, de la *eironeia*, que vale por *representación*. La ironía reside en la contemporaneidad –en la existencia- de la vida y la muerte”⁸⁶.

Como decíamos, si en *Pálido fuego* a través de una estructura poco usual lo que se busca en última instancia es la construcción de una obra narrativa, el libro de Murena apuntará sin embargo hacia una peculiar convivencia de los géneros que en ella confluyen. Hemos ido viendo cómo a lo largo de toda la trayectoria de Murena se produce un diálogo entre su poesía, ensayo y narrativa, vías por las que el autor argentino va componiendo la imagen de una obra fragmentaria al mismo tiempo que coherente con el espíritu especulativo que la anima. Y en este sentido la integración de los géneros en *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, permite precisamente una reflexión sobre la posibilidad de una profunda imbricación entre diversas formas de expresión que conservando su propia especificidad –los poemas, los comentarios, son reconocibles y aislables dentro del cuerpo de la obra-, componen una unidad significativa entre literatura y pensamiento.

Si nos fijamos en las clasificaciones genéricas de la obra de Murena, podemos observar que en la mayoría de los casos la crítica ha optado por incluir *F. G.: un bárbaro entre la belleza* entre su creación poética⁸⁷. Esta opción que otorga un lugar central a los poemas es fiel tanto

⁸⁴ De hecho, Murena fue el responsable de la temprana traducción y publicación de *Lolita* en castellano por la editorial Sur (*Vid.* 3.3.2. nota 116).

⁸⁵ En *F. G.: un bárbaro entre la belleza* hay además una dimensión autobiográfica en la que nos detendremos en la última parte de este capítulo que no es tan clara en *Pálido fuego*, pero que sí aparecerá bajo el prisma de la parodia y el humor en otras obras de Nabokov, como en sus dos últimos libros: *Cosas transparentes* (1972), y *Mira los arlequines* (1975).

⁸⁶ MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 63.

⁸⁷ En todas las bibliografías consultadas sobre el autor este libro se incluye bajo el epígrafe de obra poética o

a la dimensión ficcional y heterónima de la obra –aunque siguiendo más radicalmente esta propuesta habría que respetar la autoría apócrifa y relegar a Murena a su papel de compilador y comentarista–, como a la naturaleza esencialmente poética del pensamiento que alberga. Pero podría plantearse además una clasificación alternativa de este libro ubicándolo dentro de su obra ensayística. Para ello podría hacerse valer su carácter de miscelánea, considerando los comentarios no como textos ancilares, complementarios, sino como el núcleo de un texto en el que los poemas no son más que eslabones de un desarrollo ensayístico que ha optado por un discurso híbrido. También podría primarse el marco narrativo y la impronta de ficción de esta obra, y en consecuencia concebirla como una novela, -aunque hay que advertir que la trama argumentativa es muy tenue, y apenas sirve como estrategia estructural-. La verdadera relevancia de lo narrativo reside en la dimensión pseudoautobiográfica, relato de una (auto)exploración sobre el desarrollo de una cronología vital del personaje en mucho coincidente con la de Murena. En ninguno de los casos la adscripción genérica es totalmente satisfactoria. Al igual que en la relación de identidad/alteridad entre Murena y Flavio Gómez, la más acertada valoración de la naturaleza genérica de *F. G.: un bárbaro entre la belleza* se vivirá en la lectura de los “entres”. Lectura que desde cada posición deberá ser transitiva, dispuesta a salir de sí, y cumplirse en un género *otro*: la poesía, protagonista de una épica hermenéutica al leerse a sí misma; el ensayo, que ahonda en los fragmentos de un relato lírico, y la narración, suspendida entre el dinamitarse poético y la recomposición de lo pensado. En nuestro análisis trataremos de rastrear las implicaciones de esta hibridación.

4.3.2. INTERPRETACIONES BÁRBARAS: ENTRE POESÍA Y PENSAMIENTO

Hay una característica de los poemas de F. G. que llama la atención desde su primera lectura: la abundante mención de nombres de escritores, así como la inserción de citas y referencias a textos ajenos, rasgo que no era frecuente en la obra poética de Murena⁸⁸. Muchas de estas alusiones tendrán que ver con una reflexión sobre las correspondencias entre creación y biografía. La mención de Gottfried Benn⁸⁹ es especialmente significativa en este sentido, ya que se trata de un autor que en un contexto muy diferente encarna un perfil intelectual

lírica.

⁸⁸ Sólo al inicio de su trayectoria encontramos dos importantes poemas contruidos en torno a la figura de un escritor: “Muerte de Edgar Poe” en *El círculo de los paraísos*, Buenos Aires, Sur, 1958, pp. 7-10 y “Retrato del poeta” (sobre José Hernández), *Id.*, pp. 21-25.

⁸⁹ Murena publicó en *La Nación* una traducción de cuatro poemas de este autor alemán –“Palabras”, “Apreslude”,

similar al de Murena. Los une por ejemplo la situación periférica con respecto a un canon nacional, la sospecha de conservadurismo político o el tránsito de una visión nihilista a un personal espiritualismo. Como Murena, Benn buscaba agotar las posibilidades de una escritura “poligenérica” con el fin de esbozar un pensamiento literario. Para ambos el ensayo fue en gran medida el catalizador idóneo de esa diversidad, y así lo explicitaron en varios de sus textos. Precisamente en un conocido ensayo publicado en 1916, “El yo moderno”⁹⁰, Benn centraba su análisis en una peculiaridad que afectaba esencialmente al yo lírico contemporáneo: la estrecha relación existente entre composición poética y actividad reflexiva. Y mencionaba algunos autores como Valéry, Eliot, Pound, Baudelaire, Mallarmé y Poe, para los cuales lírica y ensayo gozan de la misma relevancia, e incluso, se diría que se condicionan respectivamente. Benn señalaba cómo esta tendencia iba teniendo una profunda repercusión en la propia escritura produciéndose, por un lado, la estilización y desarrollo formal de un ensayo cada vez más tendente a la autonomía estética, y por otro, una generalización de lo metapoético y autorreflexivo en la escritura de creación. Esta proliferación del componente crítico *en* y *sobre* lo poético agudiza una polémica que continúa sin resolverse, aquélla que interroga sobre la legitimidad de una conciencia hipercrítica: ¿cuál es la validez –en el sentido más genérico– de una interpretación de un texto literario y en particular de ese texto esencialmente enigmático que es el poema contemporáneo? De esta sospecha partirá el propio Murena en su libro *F. G.: un bárbaro entre la belleza* como vemos en las palabras preliminares:

Debo pedir excusas por mi tarea de escolista, por las torpezas particulares, tal vez también por la torpeza más general y grave de permitirme incurrir en ella. ¿Desconfiaba hasta tal punto de las virtudes de los poemas de F. G. como para sentirme obligado a añadirles comentarios? Hacerlo ¿no era obra impía, destinada a corromper su fuerza y aventar su misterio?⁹¹

El pudor del comentarista pone en evidencia la impostura general implícita en su proyecto, induciendo a leer entre líneas un cuestionamiento que va más allá: ¿no resultará aún más ilegítimo aquél que nos ofrece, no una explicación de textos ajenos sino de los propios?⁹². Murena sale de

“Venid”, “Si y No”- precedidos por una nota explicativa. *Vid.* “Gottfried Benn 1886-1956”, *La Nación*, 19 de junio de 1971, p. 1. Es también reseñable que Murena fuera el responsable de la selección de ensayos de la primera –y hasta hace muy poco la única– edición de los ensayos de Benn en castellano (*Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1973), cuya traducción estuvo a cargo de Eugenio Bulygin y Sara Gallardo, por entonces mujer de Murena.

⁹⁰ Este ensayo está recogido en la interesante selección que bajo el mismo nombre reúne algunos de los mejores textos ensayísticos de este autor. Para una primera aproximación al escritor alemán resulta esclarecedor el prólogo de Enrique Ocaña a dicha selección. *Cfr.* BENN, Gottfried, *El yo moderno*, Valencia, Pre-Textos, 1999.

⁹¹ MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 10.

esta difícil encrucijada proponiendo un desvío teórico que justificaría su intento:

[F. G.] comentó que desde hacía bastante tiempo habían empezado a producirle una molestia profunda los libros de poemas con cada pieza aislada en su página, envuelta en una suerte de mudez, impotencia. Lo atribuía a una perversión, una infatuación del esteticismo respecto a lo estético. Pensaba que ello había llevado a la poesía del último siglo a convertir la encontrada quintaesencia de la belleza en una cárcel⁹³.

El propio autor, –el otro yo del crítico–, es quien estaría acusando una excesiva autonomía de la propia obra en virtud de su naturaleza poética. Dicha autonomía es debida, según F. G., a una pérdida del marco narrativo que tradicionalmente sustentó la organización de los poemas con vistas a una más amplia comprensión. Murena, aún poniendo en duda esta opinión, busca responder a ella desde su trabajo como comentarista: “Que mis interpretaciones, bajo el peligro de error, tracen no obstante una red que vincule a todos los poemas, les presten una organicidad casi de relato”⁹⁴. Murena considera que la dificultad de la obra de F. G. exigiría para su comprensión una sutil afinidad, y plantea implícitamente la siguiente cuestión: ¿por qué renunciar a ella si la podemos obtener a través de una virtual amistad hermenéutica? El comentario se constituirá en un lugar para esta cercanía.

A lo largo de *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, encontramos diversas reflexiones sobre la naturaleza de la interpretación del texto literario y, por extensión, de la obra artística. Dichas reflexiones son esclarecedoras de la preocupación meta-crítica que moviliza subterráneamente las páginas de este libro. Leemos por ejemplo: “Sospecho que si la poesía es una operación analógica, centrada en la metáfora, el comentario es también analogía, metáfora, paralela a la poesía, pese a su apariencia diversa: creerlo nocivo tal vez no sea más que prejuicio”⁹⁵. La identificación de la dedicación creadora y crítica, en virtud de su naturaleza translaticia, metafórica, permite una convivencia que incluso llega a ser terapéutica. Murena cita una anotación de F. G. extraída de su “cuaderno de tapas negras” –donde están recogidos sus comentarios, aforismos y reflexiones– que alude directamente al papel esencial de la interpretación en relación con la obra artística:

El arte, una esfinge. Su corazón, la capacidad interrogadora, suscitadora de respuestas. Curioso

⁹² “Los poemas y comentarios son el Doble y el Mismo de Murena: hablan de un mundo ‘enristecido, mortecino, asfixiado por la supernominación descuidada y tiránica de la charla humana’. Los poemas de F. G. repiten los suyos y el comentarista traduce en sus textos el modo en que Murena pensó la poesía”. CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p.113 (en nota).

⁹³ MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, pp. 11-12.

⁹⁴ *Id.*, p. 11.

⁹⁵ *Ibid.*

parásito, perdura en los siglos sólo en cuanto logra arrancar a quienes se le acercan una vida que él engendra en ellos para alimentarse. Quien responde a la esfinge, por lo demás, queda transfigurado, salvado. Aunque la respuesta sea errónea, puesto que no hay respuestas erróneas. Cada cual obtiene —da— la respuesta que se adecúa exactamente a lo que necesita, es. Cada obra tiene mil caras, se alimenta de mil espíritus distintos. Ninguna interpretación es definitiva: toda interpretación salva⁹⁶.

Es interesante la relación de interdependencia a la que apuntan estas líneas: el arte “curioso parásito” vive gracias a su potencialidad de recepción, alimentándose de respuestas, interpretaciones que a su vez encuentran su único sustento en la obra. La interpretación no es única ni absoluta, en cuanto que metamórfica y plural permite la milagrosa supervivencia del arte. El comentario sería el registro de una lectura extremadamente atenta, una lectura que se hace eco de otras lecturas y que es capaz de ser permeable al hecho estético hasta el punto de reproducirlo en otro lenguaje, el lenguaje diferido y traductivo de la interpretación. Aunque el comentario se tiende como un puente posible entre la obra y el lector, nunca se supeditará a un sentido de utilidad, ciñéndose por ejemplo a una función estrictamente explicativa o pseudodidáctica. Murena ilustra esta cuestión aludiendo a una práctica de F. G., que parecería limitar premeditadamente el acceso del lector a los textos: la introducción en los poemas de fragmentos en lenguas extranjeras sin incluir una traducción y sin que el contexto aclare en modo alguno su significado. Ante la recriminación sobre el premeditado hermetismo que implica este gesto, y el peligro de restringir el número de lectores, F. G. argumenta:

con ello buscaba justamente excluir a tales lectores. Si vivimos en una época de confusión babélica, decía, si nos acercamos cada vez más al ideal de escuálido esperanto que nos degrada, nos animaliza en forma progresiva, hay que ser cautos respecto a la comunicación fácil. (...) Por lo tanto, busquemos a aquél que lucha: saber otras lenguas es índice de cuidar la propia. La poesía exige sutileza: sólo quien posee su lengua logra apreciar. No pidamos a los claudicantes lo que no están en condiciones de dar. Entonces mantengámoslos alejados⁹⁷.

La aceptación de un pacto de dificultad es exigible a un lector al que no se está dispuesto a ofrecer una complaciente receta interpretativa. Esta precaución contra lectores cada vez más acomodados es algo que Murena suscribió firmemente a lo largo de su trayectoria intelectual⁹⁸.

⁹⁶ *Id.*, p. 59.

⁹⁷ *Id.*, pp. 16-17. Esta reflexión hace referencia a la gran preocupación de Murena por las lenguas, que le llevó a aprender de manera autodidacta varios idiomas —alemán, inglés, francés, italiano, árabe, hebreo—, ejerciendo desde muy joven como traductor y promoviendo desde los diversos cargos editoriales que desempeñó la traducción al castellano de obras fundamentales.

⁹⁸ “Murena descartó cualquier concesión al lector, a la literatura, a la aceptación. Gozaba cuando veía descender

El buen comentario reproduce desde su propia naturaleza el *peligro* corrido en la práctica poética. El lector de comentarios, de ensayos, deberá así mismo responder a esta fidelidad con una lectura empática y movilizadora, lo que sin duda es requerido por la obra ensayística de Murena, como puntualiza Leonora Djament: “No hay demostración en el campo de la poesía sino pura mostración. Porque el lenguaje se muestra en su movimiento (del mismo modo en que no hay que intentar leer los ensayos de Murena palabra por palabra, oración por oración, sino que hay que volverse permeable al movimiento general del texto)”⁹⁹.

La simbiosis entre lo ensayístico y lo poético, que en *F. G.: un bárbaro entre la belleza* es puesta de manifiesto en primera instancia por la superposición de la figura del autor y el crítico, tiene una repercusión observable en los propios textos: sorprende la extraña factura de los poemas, que podríamos calificar incluso de “poco poéticos”. Son poemas que en muchas ocasiones se construyen a partir de una deriva temática muy marcada. Abundan, como señala el propio Murena, “hiatos de acusado irracionalismo, como si se empezase a tratar una materia diversa”¹⁰⁰. Esta dispersión del poema recordaría al proceder del ensayo más que a la concentración poética presente en otros poemas de Murena. Además es perceptible en estos textos una peculiar arritmia fruto de la mezcla de distintas texturas discursivas. Esta mezcla lleva a la inclusión en varios casos de fragmentos en prosa como cierre y apertura, lo que convierte virtualmente al poema en una cita suspendida entre dos textos que son además propiamente citas de otros escritos. Uno de los poemas que mejor ejemplifica los rasgos que hemos mencionado es “Collage”:

En enero de 1919 William Butler Yeats escribió: “Girando y girando en espiral
cada vez más amplia, el halcón no puede oír al halconero, las cosas se despedazan,
el centro no resiste, pura anarquía se desata sobre el mundo, la marea manchada de
sangre estalla y por doquier el rito de la inocencia es ahogado; los mejores pierden
toda convicción, mientras que los peores rebosan de apasionada intensidad. Sin duda,
alguna revelación es inminente. Sin duda...” En enero del año 1919, Willian Butler
Yeats ¿qué esperaba?
Sujetas a influencias
extrañas y fatales,

sensiblemente su cuota de lectores. Me lo dijo una y otra vez”. LISCANO, Juan, “Recuerdo a Murena”, *op. cit.*, p. 6; “Una vez le escuché proferir a Murena la siguiente paradoja: ‘Hay que aburrir al lector’. (...) Con el término aburrir Murena señalaba lo esforzado, lo difícil, la vía estrecha que había que superar para llegar a la luz”. CRUZ, Jorge, “El alimento de los elegidos”, *La Nación*, 3 de noviembre, 1997, p. 27.

⁹⁹ DJAMENT, Leonora, “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado* de H. A. Murena”, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁰⁰ MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 22.

porque en ellas
se interrumpió la unión
que el arado trazaba
entre el cielo y la tierra.
Las puertas son peligrosas.
¿Qué pacto trae
entre manos
la criatura
que en el crepúsculo azul
las atraviesa?
¿Eran fuertes las víctimas
cuyos cadáveres
enterraste
a sus dos lados
para que te protegieran?
El ambiguo ángel
del futuro
a las puertas acude
buscando un sentido
como el agua su nivel,
y de allí de improviso
se incendia
en el susurrante bosque
del pasado.
Cerrándose te prestaron
el benigno amparo
que el hombre precisa
cuando lo posee
el estertor
de las bruscas mutaciones
llamadas delirio
o enfermedad de amor.
Pero si hoy el espíritu
por azar los golpea
¿qué has de hacer?
Extraviados tus poderes
por opacos astros,
rodeado sólo de cómplices
o verdugos, no estás
ciego sin embargo,
si quieres, para ver
unicornios y dragones,
no estás sordo
ni mudo para oír
y responder al enigma

que ahora la esfinge,
alzándose en tu propia
puerta, por la vida
o por la muerte
te plantea.

“Ahora –dijo Gottfried Benn– se terminó por completo. Grises corazones, grises cabellos. Si y no, mientras se deba tirar hacia delante. Y se acabó. Final de los salmos. ¡Preguntas! ¡Preguntas! Recuerdos en una noche de verano, alcanzados con un parpadeo, con un roce. En la casa de mis padres no colgaba ningún Gainsborough. Ahora todo se ha hundido. Si y no cada cosa. Y se acabó. Final de los salmos”. Así dijo Gottfried Benn, en 1955, Berlín, en el penúltimo año de su existencia¹⁰¹.

La estructura híbrida de este poema subrayada por su título es comentada por el propio Murena como una novedad estilística destinada a poner en evidencia la contaminación estéticamente productiva entre géneros de escritura:

Trozo en prosa, al servir como remate de un poema, cumple una doble función. Por un lado, aleja a la prosa de su esencia, la torna extraña a sí, la estetiza, la hace ascender hacia lo poético. Por otro, infunde al poema su índole discursiva y concreta, segundo marco que presta a la tela un segundo eco¹⁰².

De algún modo los fragmentos de prosa reproducen a pequeña escala y dentro del poema la estructura general del libro, en la que cada poema es seguido por un comentario –el cuerpo de los comentarios es mucho más extenso que el de los poemas-¹⁰³ en una suerte de montaje en continuidad sensible a las resonancias recíprocas. Aunque los límites entre poemas y comentarios son reconocibles en su observación material, en la lectura tienden a no resultar tan precisos¹⁰⁴, llegándose a producir la sensación de una inversión en el orden de la lectura: por momentos

¹⁰¹ *Id.*, pp. 63-67.

¹⁰² *Id.*, p. 35.

¹⁰³ Los comentarios en este libro supondrían el negativo de “los excursus” de *La cárcel de la mente*, textos que destacan por su brevedad con respecto a los ensayos a los que comentan.

¹⁰⁴ “Los comentarios son, en realidad, una ampliación de los poemas, puesto que de cada poema y su comentario resulta una unidad con valor autónomo, un género particular con iluminaciones propias, hasta el punto de que no pocas veces el término comentario, en su acepción conveniente, se vuelve poco comprensivo de la realidad poética que expresa. Esto explica en parte el hecho, tan extraño de que un autor atribuya sus poemas –en general lo más entrañable de la creación literaria– a un ser de ficción: en este libro, el poema –aquello entrañable– es la unidad superior de poema y comentario”. CAPELLO, Jorge, “F. G.: un bárbaro entre la belleza”, *La Nación*, 29 de octubre, 1977, p. 4.

parecería que los poemas fuesen intérpretes de sus propios comentarios¹⁰⁵.

La investigación sobre un posible espacio de inter-representación entre poesía y ensayo llevada a cabo en *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, retoma y cristaliza una búsqueda que está muy presente desde las primeras obras de Murena. Tanto por la naturaleza intuitiva de su pensamiento, como por la índole reflexiva de sus poemas, los libros de ambos géneros se interrelacionan en pos de una trama reveladora de la identidad¹⁰⁶. La narración también tendrá su lugar en esta indagación, pero quizá sea en el territorio de cruce entre la especulación y lo lírico donde el sujeto se ponga en juego de un modo más decisivo. En *F. G.: un bárbaro entre la belleza* esta profundización en la identidad pasará además por lo autobiográfico.

4.3.3. APUNTES OTRO-BIOGRÁFICOS: LA SAGA CRÍPTICA

Apenas un año antes de la aparición de *F. G.: un bárbaro entre la belleza* Murena había publicado *La cárcel de la mente* con la intención explícita de llevar a cabo “una autobiografía intelectual”. Como vimos detenidamente en nuestro análisis de esta obra (*Vid.* 4.2.1.), Murena repensaba los hitos más significativos de su trayectoria intelectual articulándolos cronológicamente con el fin de componer un continuo que encarnara una idea de trayecto en el cual el yo se reconocía en cuanto que expuesto a una vivencia reflexiva del contexto. Con la publicación de una obra como *F. G.: un bárbaro entre la belleza* se dará otra vuelta de tuerca a lo autobiográfico. Aunque más ortodoxa que *La cárcel de la mente* en cuanto que “escritura de lo vivido por uno mismo”¹⁰⁷, se trata de una autobiografía anómala en varios sentidos. Por un lado es concebida como un cruce de distanciamientos entre sujeto y objeto de escritura: el que escribe

¹⁰⁵ J. G. Cobo Borda comenta en una dura crítica al libro de Murena: “Los poemas dan la sensación de haber sido escritos para justificar, de modo ambiguo, las teorías que sus textos propugnan”. COBO BORDA, Juan Gustavo, “¿Quién lee a Murena?”, *Correo de los Andes*, n° 41-42, noviembre-enero de 1986-1987, pp.155. También en *Visiones de América latina*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1987, pp. 69-77.

¹⁰⁶ “Pero la cuestión de la que aquí se trata, en la vecindad de la experiencia poética con la palabra, es encontrar una posibilidad para una experiencia pensante con el habla. Esto quiere decir ahora y antes que nada: aprender a prestar atención a la vecindad misma en la que habitan la poesía y el pensamiento. Pero, cosa extraña, la vecindad misma permanece invisible”. HEIDEGGER, Martin, *Camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990, p. 168.

¹⁰⁷ Ya señalamos al analizar la índole de lo autobiográfico en *La cárcel de la mente*, que Murena no suele emplear en su ensayística la auto-referencia biográfica o confesional como mecanismo de indagación en la subjetividad, salvo en momentos muy concretos, como es el ensayo dedicado a Martínez Estrada en *El pecado original de América* o el ensayo inicial de *La metáfora y lo sagrado*. Además de los prólogos de sus obras donde sí esta presente una perspectiva más personal, recordemos que en el diario que Murena publicó en Sur, “Los penúltimos días”, el juego entre la intimidad y lo público eran esenciales (*Vid.* 1.2.3.).

sobre su vida lo hace bajo el disfraz ficcional del biógrafo Murena, a la vez que el biografiado asume una “personalidad otra” bajo el nombre de Flavio Gómez. Aunque la correspondencia entre los datos biográficos del escritor y el personaje resulta lo suficientemente amplia como para ser considerada, no es total¹⁰⁸, quedando así fisurado el pacto con el lector, cuya lectura captará el espacio intermedio entre lo aceptable como realidad y lo admitido como ficción. Además en esta obra la autobiografía no es delineada como una narración fiel a un desarrollo cronológico, sino que deberá extraerse fragmentariamente de los poemas y de sus comentarios. Esta visión de lo vivido como lo interpretable en los textos implica un reconocimiento por parte de Murena de la existencia de un vínculo detectable y productivo entre el yo del autor y el sujeto textual. Si observamos la forma de proceder en el libro, vemos cómo el comentario plantea la identificación entre una imagen del poema y un dato de la vida real pero como si la intención de reseñar dicho dato hubiera forzado su aparición en el poema y no a la inversa, de acuerdo al sentido convencional del análisis. Aquí el dato biográfico *se finge* señalado con posterioridad y como clave de una interpretación del texto. Lo extraño es la reelaboración de un suceso vital contemplado simultáneamente como imagen irracional en el poema, fundamento de un análisis en el comentario y dato en una autobiografía. Esta simultaneidad desmonta irónicamente la linealidad en la relación entre el autor y su trasunto en el texto: tanto la opción de disociar completamente estas dos categorías como la de ver su confluencia quedan contempladas. Pondremos un ejemplo ilustrador de este “transitar” de los datos autobiográficos. En el poema “Golondrinas” leemos la siguiente estrofa:

Así levanté la botella
de olvidado coñac de España y
bebí todo el sol
de un golpe
para siempre bebí
mi vida entera¹⁰⁹.

En el comentario se nos da la clave biográfica a la que harían referencia estos versos:

¹⁰⁸ Nora Catelli en su estudio *El espacio autobiográfico* destaca el hecho de que los hermanos Shlegel en la revista *Athenäum* en 1799, recogieran en una enumeración de los distintos tipos de escritos autobiográficos la categoría de autobiografías voluntariamente mentirosas, -bautizada por ellos como “autopseustos”-. Esta ficcionalización se presenta como un indicio del trabajo artificioso que supone una construcción del yo desde la voluntad de verdad. En este límite indagan las tentativas que hacen conscientes las condiciones en que se lleva a cabo esta escritura, como es el caso de muchos autores de vanguardia. *Vid.* CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, p. 9.

¹⁰⁹ MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 84.

F. G. hizo su viaje a Europa hacia los 30 años, hacia 1950 y tantos. Lo envió a estudiar técnicas la empresa para la que entonces trabajaba. (...) En España había llegado al colapso de sentirse *traído* (...) a través de la experiencia de descubrirse como español por la ira y la pena que le causó ver la humillación, el miedo que los españoles eran forzados a padecer. Prácticamente huyó, tan herido, no pudo tolerar ni la cuarta parte de los días que debía quedarse¹¹⁰.

El viaje de F. G. evoca uno realizado por Murena a una edad similar –aunque no enviado por su empresa, sino invitado a un congreso internacional del Pen Club celebrado en Berlín en 1962-. Éste fue un momento vital importante para Murena por permitirle tomar contacto con una realidad sobre la que había pensado desde la distancia de su condición de americano. Viajar a Europa era –como ya analizamos al estudiar su ensayo americanista– remontar el sentido de este *destierro*, y desde ese punto volver a pensar la propia identidad. Sobre la trascendencia intelectual de este viaje Murena da cuenta en su prólogo a la segunda edición de *El pecado original de América*¹¹¹. En *F. G.: un bárbaro entre la belleza* vuelve a referirse a su experiencia europea pero añadiendo algunos datos de su paso por tierras españolas –lugar de origen de sus padres-. España, inmersa por aquellos años en una difícil situación política no se le ofrecerá como la patria nutricia de sus antepasados. En ella se sentirá doblemente excluido: extraño con respecto a un pasado que se vive como ajeno y un presente inarticulable. Lo interesante, más allá de la relevancia biográfica de este suceso, es la doble imagen ofrecida por el poema y el comentario, una imagen especular y (des)entrañada entre lo poético y lo ficcional. Esta diplopia nos asoma a uno de los fundamentos de la mirada auto-reflexiva desarrollada por Murena en este libro. El tratamiento de sí en la escritura es asumido como indagación en un sentido críptico de lo autobiográfico que consiste en reconocerse como misterio. Dicho “auto-desconocimiento” previo es condición para un verdadero develamiento de sí en la propia obra. Para ello será muy importante el uso de lo simbólico. La elaboración de símbolos tomados de diversas tradiciones e inscritos en una trama personal, fundamental en este libro, es sin duda una de las preocupaciones centrales de la última creación de Murena.

Las alusiones autobiográficas¹¹² presentes en *F. G.: un bárbaro entre la belleza* marcan los

¹¹⁰ *Id.*, p. 86.

¹¹¹ MURENA, Héctor, “Observaciones para la segunda edición”, *El pecado original de América*, *op. cit.*, pp. 9-18.

¹¹² Las principales referencias autobiográficas identificables con datos de la vida de Murena en el orden en que aparecen en el libro son: muerte temprana de la madre enferma de tuberculosis (pp. 22-23); primer viaje a Europa en torno a los treinta años, y visita a España tierra de origen de sus padres (pp. 23 y 87); afición a las largas caminatas (p. 27); bautismo por propia voluntad a los diez años, fanatismo religioso hasta los quince años, edad a la que rompe definitivamente con la iglesia (pp. 41-42); absoluta abstención con respecto a lo político: “en cuanto a la política

principales ejes interpretativos de este libro. Murena comienza por *su* nombre. Quizá el punto de inicio de toda autobiografía haya que buscarla en un nombre propio¹¹³. En él se entrelazan los dos polos definitorios de lo autobiográfico: la escritura y la propia identidad. H. A. M. (Héctor Álvarez Murena) y F. G. (Flavio Gómez) son respectivamente el nombre real y ficticio de un escritor. Entre ellos se lee una suerte de correspondencia especular, constatable en la mezcla dentro del nombre de elementos de raigambre netamente latina (Héctor, Murena, Flavio) y de procedencia del romance castellano (Álvarez, Gómez). Este carácter mestizo se anula sin embargo por la utilización de esa otra imagen icónica del nombre que son las iniciales; imagen impronunciable que puede ser motivada por muy diversas finalidades: ¿Economía funcional? ¿Manipulación esteticista? ¿Encubrimiento por prejuicios sociales?. Como vimos, el propio Murena se enmascaró en la designación inestable y reductiva de su nombre: “Héctor Álvarez Murena”, “Héctor A. Murena”, “H. A. Murena”, “H. A. M”. Además, y lo que es un dato muy significativo para nuestro análisis, este enmascaramiento no hacía más que evidenciar un ocultamiento mayor, aquel perpetrado por el autor en su propia firma: Murena es un nombre que fue añadido subrepticamente por Héctor Alberto Álvarez en un documento que finalmente –y por negligencia ficcional de la burocracia- pasó a ser su nombre legal en el registro. Esta auto-creación nominal es repetida y recreada hasta el límite de la heteronimia en *F. G.: un bárbaro entre la belleza*. En varios momentos de esta obra Murena alude a la relación del escritor con su nombre. En el poema “Toda obra, toda vida”:

Safo, Villon, Leopardi
fueron los pseudónimos
que Safo, Villon, Leopardi
usaron para mostrar
sus sueños¹¹⁴.

El nombre, leído indefectiblemente como pseudónimo, nos habla del proceso de “des-

había tenido, tenía, tendría siempre un *no*”. (p. 60); formación en la “vieja escuela de Letras”, por aquel entonces en la calle Viamonte –andando por sus alrededores preguntó a un grupo de estudiantes “¿qué hace uno cuando sale de aquí?” y le contestaron “se muere de hambre”- (p. 79); “temperamento nada visual, sí musical, entre sus admiraciones de años figuraban los cuartetos de Beethoven” (p. 85); relaciones amorosas tormentosas (p. 118); nacimiento de su único hijo: “En mis días otoñales, / como se dice, / tuve un hijo:...” (pp. 146 y 149).

¹¹³ “Cada criatura es gracias a su nombre, *es* su nombre. El nombre resulta así el punto de mayor fortaleza y mayor vulnerabilidad de la criatura. (...) un matiz de importancia: el nombre apunta al ser del hombre como nombrador, el que crea nombrando, *imitatio Dei*, la existencia del hombre como poeta –bueno o malo- que todo hombre es”. *Id.*, p. 40.

¹¹⁴ *Id.*, p. 145.

realización” personal en el crisol de la creación literaria. Comenta Murena al respecto:

El artista pone en juego su vida real en el crisol de la metáfora, pero lo que sale de ello no le pertenece, puesto que ha sido forjado por el relámpago de atracción que se estableció a través de la persona del artista entre la Trascendencia immanente, interna a éste, y la Trascendencia externa, absoluta. (...) Cuando muestra sus sueños –lo más real: recuerdos del Paraíso- su nombre ha dejado de corresponder a su persona, no le pertenece, su nombre es el pseudónimo de Dios, actuante por su intermedio. Tal vez aquí está la razón profunda del hecho de que F. G.: firmara sólo F. G.¹¹⁵.

Escribir pone en juego la propiedad del nombre. Pero no en base a un desdoblamiento narcisista, sino como salida, trascendencia de sí mismo de acuerdo a un ideal supremo de creación muy cercano al postulado por el romanticismo. Según este ideal la máxima aspiración del autor es la exaltación de la propia individualidad hasta el límite de la renuncia de sí. Y esto se manifiesta también en el uso de las iniciales: el signo que se diluye designándose como símbolo.

El nombre como síntesis de una vida es también la representación de la alteridad, la puerta de un primer desdoblamiento. Murena nos aproxima a datos de su vida a través de la figura de otro escritor. ¿Cómo leer esta reduplicación? ¿Qué sentido tendría marcar una distancia con lo idéntico? La primera diferencia entre ambos se perfila en torno a una dimensión pública y privada de la escritura. Para F. G. la poesía había sido una dedicación central pero secreta, mientras que Murena la ejerció desde la profesionalización de la escritura. La biografía sería el punto de contacto entre estas dos *escrituras*. Lo interesante es precisamente el gesto de reconocerse en el otro, gesto que está en la base de una pulsión lectora: la que nos empuja a leer biografías de otros artistas:

Un poeta lee la vida de otro poeta: lee su propia vida escrita con distinto alfabeto. Aquí es tal la proximidad que la menor diferencia provoca distancia, hondos hiatos, blancos en los que hay que hacer alto, comparar, reflexionar. No sólo contemplar el principio y el fin es esta lectura, sino nacer, agonizar, morir, mil veces.

En ese espejo que resulta el otro poeta el tema que preocupa al lector es obviamente el fracaso¹¹⁶.

El fracaso como medida de identificación apunta a uno de los núcleos interpretativos del libro. Un fracaso al que Murena se refiere como “el error de escribir”. Pero antes de analizar las implicaciones de esta axiología de lo erróneo, nos referiremos al título de esta obra. Murena

¹¹⁵ *Id.*, p. 147.

¹¹⁶ *Id.*, p. 46.

aclara que “Un bárbaro entre la belleza” es el título de un poema que no incluyó en la selección, y refiere el sentido de esta imagen a una impresión que F. G. tenía de sí mismo: “decía sentirse un intruso en el mundo del arte. Alguien que estaba en ese jardín porque los dueños o guardianes de éste –tal vez los mismos árboles y flores- aún no lo habían descubierto o menospreciaban lo suficiente para ignorarlo”¹¹⁷. La marginalidad sitúa a la obra en un escurridizo territorio entre la dedicación secreta e individual –extremo encarnado por F. G., “el escritor interior”.- y la dimensión problemáticamente pública de Murena. Esta distancia con respecto al “mundo literario” es enunciada de varios modos a lo largo del libro como sentimiento esencial de desarraigo: “Era lejano, no se hizo”¹¹⁸. Posición que, por otro lado, es la única que garantiza la mirada crítica: “Desde la lejanía abarcaba más y nada dejaba de arrancarle un remoto apasionamiento”¹¹⁹. El sentimiento de exilio había sido para Murena una clave interpretativa en su concepción de la problemática americana, y también en la valoración de la situación del hombre contemporáneo. En la última etapa de su obra esta separación se hace extensible a la naturaleza de lo humano –“metáfora respecto al secreto, imborrable estremecimiento de extrañeza que el hombre tiene ante el mundo, ante el hecho de existir”¹²⁰-, y su reflejo más fiel: la obra artística. El arte se funda en un principio aparentemente simple: presentar las cosas como lejanas, distintas, para que sigan siendo lo que son. El título “*Un bárbaro entre la belleza*”, podría entenderse de acuerdo a un sentido metafórico como un primer indicio del talante intermediario del artista, aquél que puja por reconciliar desde una posición marginal la separación con el mundo: “Caracoles, flores, la figura de la vida estrictamente igual, sin residuos, a la de la belleza. Entre ellos, nosotros haciendo arte”¹²¹. En esta operación el artista llega incluso a verse relegado con respecto al objeto de su creación, ese residuo paradisíaco que es la obra de arte. Y aquí es donde Murena insiste en la fertilidad de la noción del hombre como fracaso, uno de los temas centrales en la obra de F. G.. A través de las palabras de otro, Murena hace balance de su situación preanunciando, como dijimos, la necesidad de un cambio radical en su creación; distanciarse de la propia obra que es ya distanciamiento, lleva a jugarse la propia *vida de escritor*: “me habló con frecuencia de la necesidad de que hacia la madurez artistas y personas rompan con todo lo que han hecho hasta entonces para empezar de nuevo. Le parecía capital. Pero ¿qué es cambiar? ‘Quien no cambia deja de ser,

¹¹⁷ *Id.*, p. 12.

¹¹⁸ *Id.*, p. 14.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ *Id.*, p. 23.

¹²¹ *Id.*, 133.

hay que cambiar para seguir siendo el mismo”¹²². El riesgo de la escritura no se puede separar en este punto de lo autobiográfico. La vocación creadora, irrenunciable en la niñez, conduce a una dedicación que resulta fundacional y que inexplicablemente se sobrepone a todo. Leemos en un poema de F. G.: “Muy joven aposté/ la vida/ al error de escribir”¹²³. Ya sea como actividad privada, o profesional, la escritura conlleva un proceso de auto-renuncia, y sólo la asimilación de esta precariedad entrañará la posibilidad de la escritura. Malditismo que no tiene que ver con una determinada *manera* decadentista, o una disidencia de lo social, sino con algo consustancial a la dedicación literaria: “subversión necesaria” denunciada por la “perspectiva del portero” en sus *Ensayos sobre subversión*. Leemos en uno de los párrafos más reveladores del libro:

[F. G.] Descubrió que *escribir* era *nada*, una nada peligrosa puesto que se la podía tomar por existente y de tal suerte inducir al extravío de uno y de los demás. Aunque también una nada ambigua, puesto que permitía que se la desnudase como nada. Más: el recto escribir era el progresivo aprendizaje de que escribir era nada. (...) Así el “error” de escribir era un camino, una actividad iniciática. Como la perfección resultaba difícilmente alcanzable, el “error”, practicado dentro de las estrictas normas que exigía tal visión, “mantenía en pie”, infundía la vida que mana del ideal inalcanzable¹²⁴.

Escribir *no escribiendo*¹²⁵. La escritura como vía de constante aproximación que se cumple en cuanto que no logra su cometido. Esta concepción tiene mucho que ver con la idea de literatura como anomalía del lenguaje que está presente en autores como Foucault. La literatura evidencia una “patología”, error esencial que sin embargo hace posible el lenguaje. Presente en la dicción alterada de su última novelística, éste será uno de los temas en los que profundizará en su siguiente libro de ensayos, *La metáfora y lo sagrado* (*Vid.* 4.4.4.). Pero ya a lo largo de *F. G.: un bárbaro entre la belleza* se producen diversos acercamientos a la idea de una crisis del lenguaje. Partiendo de una valoración crítica del contexto contemporáneo -“el mundo está entristecido, mortecino, asfixiado por la supernominación descuidada y tiránica de la charla humana.”¹²⁶-, llega

¹²² *Id.*, p. 28.

¹²³ *Id.*, p. 61.

¹²⁴ *Id.*, p. 63.

¹²⁵ Esta relación extremosa con la escritura podría relacionarse con “la ausencia de libro” desarrollada por Blanchot en el último capítulo de su libro *El diálogo inconcluso*, pensando en la expresión mallarmeana “Aquel juego insensato de escribir”: “Escribir es producir la ausencia de obra (el ‘desobrar’, la ociosidad de la escritura). O también, escribir es la ausencia de obra tal como *se produce* a través de la obra y la atraviesa. Escribir como ociosidad de la escritura (en el sentido activo de esa palabra) es el juego insensato, el albur, lo aleatorio, lo imprevisible entre razón y falta de razón”. BLANCHOT, Maurice, *El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1996, p. 649.

¹²⁶ MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 12.

a profundizar en un ámbito de confluencia entre lo personal y lo estético aludiendo a un célebre texto, “La carta de Lord Chandos” del escritor Hugo von Hofmannsthal, donde a través de una ficción epistolar se formula una de los más estremecedores testimonios de la crisis del lenguaje en la modernidad: una conciencia de la inanidad de la escritura que empuja a un abandono de la actividad creadora. Esta conciencia es similar a la postulada por Murena en torno al “error de escribir”. La lengua literaria tantea sus límites hasta dar paso a la no-escritura, en palabras de Lord Chandos: “Una lengua de la que no conozco ni una sola de las palabras”¹²⁷.

En un intento de superación de este estado de crisis —abocada a un suicidio estético— Murena vuelve su mirada hacia tradiciones ancestrales. Indaga por ejemplo en lo que la mitología egipcia a partir de la imagen del escarabajo nos dice sobre el lenguaje: “Se trata de una alusión a la creencia egipcia clásica respecto al ‘poder de las palabras’. Simbolizado por un pictograma que muestra una boca sobre una superficie de agua, el poder de las palabras a la vez moldea y constituye la pasiva materia original”¹²⁸. El escarabajo como emblema de la inmortalidad nos acerca a la mayor falla enfrentada por el lenguaje, su relación con la muerte. Para profundizar en esta problemática Murena acude a uno de los textos occidentales fundamentales en este sentido, el *Fausto* de Goethe¹²⁹:

Toda palabra es peligrosa porque mediante ella se puede falsear y matar el espíritu que le había dado vida y la había tomado como mensajera. Mefistófeles, entidad de muerte, cree en las palabras, hace que Fausto firme con sangre el pergamino con el pacto que lo coloca a su merced. En su corrupta fe de notario, a la muerte de Fausto, extrae el viejo pergamino, busca que se cumpla lo *escrito*: no sabe que el *Verweile doch!*, gracias a un truco por una vez angélico, se ha vaciado de su contenido inicial para llenarse de otro por el que resultan inútiles todos sus trabajos destinados a apoderarse de esa alma¹³⁰.

En *F. G.: un bárbaro entre la belleza* las remisiones a textos que abordan el tema de la muerte se entretejen con una vivencia anticipada de la propia finitud. Ya el hecho de que Murena comente *sus* poemas a partir de la muerte de su heterónimo posiciona la lectura en un punto que desafiaría los límites hermenéuticos: ¿Cómo, en la estela del atrevimiento fáustico, interpretarse desde la muerte? En varios momentos del libro se alude a la imperiosa necesidad de cuestionar el horizonte de sentido abierto y clausurado simultáneamente por el hecho ineludible del final

¹²⁷ *Vid.* p. 154.

¹²⁸ *Id.*, p. 40.

¹²⁹ Murena alude indirectamente a la influencia que el autor alemán tuvo en él: “Es oportuno subrayar la importancia de Goethe para F. G. No sólo en el plano literario, de algún modo también en el vital”. *Id.*, p. 51

¹³⁰ *Id.*, p. 54.

de la vida. Murena relata una experiencia autobiográfica que fue decisiva al respecto: el trauma causado por el temprano fallecimiento de su madre¹³¹. La larga agonía provocó una absorción repentina de la niñez: “El mundo, traspasado por la muerte, quedó como si hubiera perdido el misterio de la última cara”¹³². La finalidad de la escritura no será otra que la de recuperar dicho misterio, actualizar el trato de la muerte, y ello implica una renuncia a la esperanza de una suerte de pervivencia en la obra: “(...) el poeta F. G., ha visto también la muerte de la inmortalidad: un fragmento de poema, sin el nombre del autor, en un papel a punto de desintegrarse, del que aún se levanta un clamor inútil. F. G. ve que ése es el destino de su poesía, destrucción en el anonimato”¹³³. La obra desaloja la propia existencia reinstalando al autor en la pérdida del nombre. Este anonimato rebautizado por Murena con las siglas F. G. lleva finalmente a una resolución paradójica entre la fe y el nihilismo; vida y obra confluyen en una nada originaria.

Las muchas reflexiones que encontramos a lo largo de *F. G.: un bárbaro entre la belleza* sobre la cercanía entre la escritura y la muerte, tendrán un correlato formal en el continuo juego que se da en su composición entre presencia y ausencia. Por definición lo autobiográfico conlleva una fantasmal operación de “traer a presencia”¹³⁴. Pero además todo el libro en su calidad de reconstrucción ficticia refleja esa virtualidad. La impostura se hace más perceptible cuando Murena alude a poemas de F. G. no incluidos en su selección, citas desgajadas de textos inexistentes. La perturbadora inminencia textual de lo que no está nos procura otra lectura que se desarrolla sólo en potencia: leer la presencia de un libro ausente. Esta preocupación de Murena por la *realidad* de lo escrito le fue llevando hacia el final de su obra a un ideal de texto inmaterial, como veremos en el análisis de sus últimos ensayos y fundamentalmente en los programas radiofónicos recogidos en *El secreto claro*.

Para terminar podríamos mencionar una anécdota que ilustra muy elocuentemente este trabajo con la ausencia del texto. Existe un poema, “Glicinas” que Murena decidió no incluir

¹³¹ Vid. “Retrato de mi madre”, *Relámpago de la duración*, Buenos Aires, Losada, 1962, pp. 45-49.

¹³² MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p.23.

¹³³ *Id.*, p. 157.

¹³⁴ Nora Catelli en su citado estudio sobre la autobiografía revisa este carácter de lo autobiográfico refiriéndose al importante trabajo de Paul de Man, donde recurre a un tropo clásico, la prosopopeya en su acercamiento a escrituras como la de Proust. Esta figura consiste en poner en escena a los ausentes, a los muertos, los seres sobrenaturales personificándolos, es decir, atribuyéndoles cualidades como el lenguaje, el pensamiento o el rostro a alguien que no lo posee. Para Paul de Man, en palabras de Catelli: “la autobiografía es la prosopopeya de la voz y del nombre”, dotando de una idea de “yo” a algo que ya no soy. En este punto se relacionaría con el motivo de la máscara: algo que está oculto y que a través de una semejanza se hace visible. Vid., DE MAN, Paul, “Autobiography as De-facement, en *The Rhetoric of romanticism*, Columbia, University Press, Nueva York, 1984, pp. 67-81, citado por CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, op. cit. p. 11.

en ninguno de sus libros; es más, llegó a vetar explícitamente que fuese publicado en cualquier medio. La decisión sobre la *inaparición* de este poema más que un gesto de disidencia editorial, parecería dictada como necesidad simbólica por sus propios versos, versos donde se celebra la plenitud de una palabra siempre por decir: “El gran poeta Li Po/ no escribió ningún poema”¹³⁵. Leer la posibilidad allí donde no hay escritura: quizá sea éste el mejor legado que tras las siglas F. G., Héctor Álvarez nos ofrece en uno de sus más peculiares libros.

¹³⁵ “Uno de sus últimos poemas, respecto al cual resolvió, con coherencia tan bella como el poema, que no figurara en libro alguno”. CAPELLO, Jorge, “El águila que desaparece”, *Ena*, n° 182, 1975, p. 222.

4.4. EL ARTE Y LA REDENCIÓN DEL RESTO EN *LA METÁFORA Y LO SAGRADO*

“Cualquier humano llega en determinado momento a la zona en la que no hay respuestas (...) es la zona en que descubrimos que los problemas que habíamos creído resolver se hallan de verdad enraizados en el misterio”, y un poco más adelante: “quien escribe estas líneas arribó a la zona según el peculiar estilo de su vocación: leer, pensar, escribir. Llegó a descubrir que ese leer, pensar, escribir carecían incluso de la fortuita validez que les había atribuido”¹³⁶. Con estas palabras se abre *La metáfora y lo sagrado*¹³⁷, el último libro de ensayos de Murena. La declaración no exenta de aliento trágico al principio de esta obra parece poner en cuestión *in extremis* toda la trayectoria anterior. Es más, pareciera como si al referirse a esa “zona donde no hay respuestas” evidenciara la especial naturaleza de su creación en este punto: haciéndose eco de “el error de escribir” enunciado como fundacional en *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, se explicita que no será éste el lugar donde se cuente con el balance de una trayectoria. El discurso parte de una precariedad esencial; declara una vez más que si se sigue diciendo es gracias a su radical intemperie¹³⁸.

Por su desnuda tentativa de “pensar acerca del pensar”, y por el modo en que cristalizan en él muchas de las principales preocupaciones de Murena, *La metáfora y lo sagrado* es quizá el libro que posibilita un acercamiento más certero a los fundamentos mismos de su concepción ensayística¹³⁹; como si desde él a modo de poética testamentaria pudiéramos volver a leer el resto de su obra. Volver a leer en varios sentidos: no sólo *de otro modo*, que es la manera que

¹³⁶ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., pp. 15-16.

¹³⁷ Esta obra fue editada por primera vez por la editorial Tiempo nuevo de Buenos Aires en 1973. En 1984 aparece en España publicada por la editorial Alfa. Recientemente ha sido incluida en la extensa antología de la obra de Murena *Visiones de Babel*, (Vid. op. cit. pp. 429-460). Se ha anunciado la publicación de una traducción al italiano a cargo de la profesora María Pertile. En este capítulo continuaremos citando el texto de la edición española. Esta edición cuenta con un emotivo prólogo de Francisco Ayala, autor con el que Murena mantuvo una estrecha relación. Como testimonio de dicha relación -referida por el español en su prólogo de *La metáfora y lo sagrado* como “honda amistad”-, además de diversas reseñas que se dedicaron mutuamente (Vid., Bibliografía), existe un curioso volumen donde ambos publicaron de manera conjunta algunos de sus ensayos, *La evasión de los intelectuales*, México, Centro de Estudios y Documentación Sociales, 1963.

¹³⁸ “Casi todos escriben para quedarse. O para volver. Pocos para irse. Para escapar de todas las manos. Murena quiere ir hacia la zona donde no hay respuestas. Y va. Está su obra. (...) Entonces, si hay fidelidad, Murena se la otorga a la escritura. Por la escritura rozar la zona sin respuestas, entrar; revelar la caducidad. La caducidad de los pensares de su época. Ingrato, Murena”. SABINO, Hugo, “Murena, la palabra injusta”, postfacio a MURENA, Héctor, *Filosofía*, Buenos Aires, Eudeba, 1998. pp. 154-155.

¹³⁹ “Posiblemente sea en el ensayo *La metáfora y lo sagrado* (1973) donde mejor se advierta el modo en que se anudan los distintos hilos de su pensamiento. Como quería Adorno, la actualidad del ensayo es la actualidad de lo anacrónico. (...) *La metáfora y lo sagrado* participa de esa actualidad inactual, es una base de operaciones, un programa

desde sus páginas, como veremos, se exige para cualquier aproximación interpretativa, sino *leer junto a* otros textos, constituyéndose además en un lugar privilegiado para el no fácil diálogo de los diversos géneros de la escritura de Murena. La incisiva reflexión sobre la naturaleza de lo poético que encontramos en este libro, por ejemplo, parecerá verse “cumplida” por su último libro de poemas, *El águila que desaparece*. Pero este cumplimento no podrá entenderse como una ejemplificación *a posteriori*: los poemas no ilustran los presupuestos formulados por los ensayos; tampoco los ensayos sintetizan una experiencia analítica a partir de los poemas —en este sentido era significativa por irónica la operación de F. G.: *un bárbaro entre la belleza*, en la que los poemas parecían actuar como análisis de sus comentarios—, sino que ambos libros suponen variaciones simultáneas de un mismo momento crítico del pensar: el texto ensayístico que se hace frágil en el sentido del poema; el poema que en su condensación máxima es a la vez promesa y resto del desarrollo de un pensamiento.

Cabría considerar a su vez un particular vínculo con la obra novelística del autor. La naturaleza esencialmente fragmentaria y residual del arte sobre la que se reflexionará en estos ensayos es encarnada a través del lenguaje hecho literalmente de restos de su última novela, *Foliosofía*, reverso donde también se cumple, aunque de forma negativa y bajo el imperativo del cuerpo, la nostalgia unitiva promulgada en *La metáfora y lo sagrado*. Estos últimos libros articulando entre sí una tensión hacia la ruptura —*El águila que desaparece* y *Foliosofía* representarían los extremos entre los que media metafóricamente el texto de *La metáfora y lo sagrado*—, *desobran* el sentido de obra al abrir su legibilidad más allá del límite que desde su especificidad genérica cada uno representa (*Vid.* 4.6.1.).

Además de esta fructífera capacidad de diálogo con otros textos sobre la que habrá que volver con detenimiento, no podrá pasarse por alto un peligro derivado de su condición *de última palabra*, —perceptible en la rotundidad del título “La metáfora y lo sagrado”—, y que convierte a este texto en objeto predilecto de aquellas visiones que buscan validar la versión reduccionista de un “Murena religioso”¹⁴⁰. Del análisis cuidadoso dependerá que no se produzca la clausura del complejo sentido de lo sagrado sobre el que se articulan estos textos. Para ello será necesario considerar el modo en que el ensayo por su propia naturaleza exige una redefinición constante de los términos, un desplazamiento de los contextos, alojando así problemáticamente lo trascendente, acaso como la máxima siempre renovada de un ir más allá.

futuro, y uno de los textos más luminosos que sobre poesía y arte se han escrito en estas costas”, GIANERA, Pablo, “Entre la algaraz y el silencio”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n° 66, diciembre de 2003-marzo de 2004, pp. 34-35.

¹⁴⁰ Un ejemplo de crítica en estricta clave esotérica la encontramos en el trabajo de Noemí Paz, “La intermediación simbólica en el pensamiento de H. A. Murena”, *Megafón*, Buenos Aires, n° 9, 1979, pp. 133-143.

4.4.1. EL CRÍTICO Y EL MISTERIO

No sólo la propia escritura parece puesta a prueba desde las primeras palabras de prólogo de *La metáfora y lo sagrado* a las que nos referíamos al comienzo de este capítulo. La lectura tendrá que dar cuenta también de las exigencias de atravesar esa *zona* de silencio¹⁴¹ donde se juega la nulidad del pensamiento; prueba difícil sobre todo para una aproximación que se quiera analítica. Por ello, la mirada crítica es abocada a una autovaloración previa, ¿cómo hablar de esta obra sin traicionar la parte de misterio que se “dice” en su escritura? Murena más adelante en el propio libro afirmará:

La calidad de cualquier escritura depende de la medida en que transmite el misterio, ese silencio que no es ella. Su esplendor es enriquecedora abdicación de sí. Y esta resulta evidente en el tipo de lectura que permite y exige. La palabra portadora de misterio demanda una lectura lenta, que se interrumpe para meditar, tratar de absorber lo inconmensurable: pide relectura, consideración del blanco¹⁴².

Y en otro momento haciendo un paréntesis en el discurso:

(Aquí podría esbozarse una teoría acerca de la radical imposibilidad de la crítica para cumplir con la misión que se ha propuesto. La crítica se extravía porque sus mismos planteos –atender sólo al estilo, a la obra, a resto material- la inducen de entrada al error: desechar lo otro, la *imago ignota*, el arte. La crítica se torna mero análisis de restos, autopsia que puede explicar la muerte, no la vida)¹⁴³.

¹⁴¹ Comenta Schmucler a propósito de la zona evocada por Murena: “En su film ‘Stalker’, Andrei Tarkovski muestra una ‘zona’ invisible al ojo humano. Pero ¿cómo mostrar lo que no se ve? Se distinguen objetos, personas. Sin embargo uno sabe que no ve. Se presiente que sólo podría vérsela si se lograra pertenecer a ella mediante el infrecuente acto de abrirse a la posibilidad del milagro. Nada más parecido a la zona a la que Murena nos expone.” (“H. A. Murena”, *La caja*, n° 10, noviembre-diciembre 1994, p. 9). En más de un sentido podría ponerse en relación *La metáfora y lo sagrado* con algunos de los presupuestos de los ensayos y escritos teóricos del cineasta ruso Tarkovski. (Vid. “El arte como ansia de lo absoluto”, *Esculpir el tiempo*, Madrid, Rialp, 1999, pp. 59-76).

¹⁴² MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 53.

¹⁴³ Id., p. 60. Este fragmento había aparecido ya en *F.G.: un bárbaro entre la belleza*, inserto en otro contexto (op. cit., p. 97). La imposibilidad de la crítica resulta cercana a planteos catalizadores de una tradición de creación pura que cuestiona el alcance de una interpretación externa a la obra. Podríamos recordar por ejemplo lo afirmado por Rilke: “Nada es menos eficaz que abordar una obra de arte con las palabras de la crítica (...). La mayor parte de los acontecimientos son indecibles; se consuman en un ámbito en el que jamás ha penetrado palabra alguna, y más indecibles que todo son las obras de arte, existencias misteriosas cuya vida perdura, al contrario de la nuestra, que pasa”. RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Nueva Caledonia, 1976, pp. 16-17. Esta suspicacia también es formulada por autores que desde la meta-crítica sondean los propios límites de su pensar, como es el caso de Foucault: “El análisis literario, si tiene un sentido, no hace sino borrar la posibilidad misma de la crítica. Poco a poco hace visible, pero todavía envuelto en una niebla, que el lenguaje se torna cada vez menos histórico y sucesivo, muestra que el lenguaje está cada vez más distante de sí mismo (...)”. FOUCAULT, Michael, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1996, pp. 102-103.

Este inserto en el propio texto resulta significativo precisamente porque se da entre paréntesis, y así suspende como esbozo prescindible la posibilidad de hacer una teoría sobre la crítica, de hacer crítica en última instancia. De manera indirecta y especular define su naturaleza ensayística distanciándose de los discursos especializados, problematizando así su caracterización, porque, si no podemos afirmar que *La metáfora y lo sagrado* es un libro de crítica de arte, ¿podríamos afirmar que se trata de un libro de teoría estética?, ¿un libro donde se ensaya en torno a una concepción del arte?

Leonora Djament en un artículo titulado “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado* de H. A. Murena”¹⁴⁴ revisa el contexto teórico contemporáneo a este libro y recuerda que es el momento en Argentina de un florecimiento de diversas corrientes críticas:

Desde comienzos de los años 70, se produce en Argentina un nuevo impulso en el discurso crítico. Nace lo que se llamó “el discurso de la dependencia”. La crítica es pensada como una acción combativa, como un modo específico de hacer política (...). Son los años de auge de la semiología, del estructuralismo francés y de las lecturas de Althusser, si bien todavía impera en algunos ámbitos intelectuales una mirada sartreana sobre la literatura y la sociedad¹⁴⁵.

Además de un carácter renovadamente comprometido con respecto a los presupuestos existenciales a través de una fuerte polarización ideológica, en este momento se da una reivindicación de la consideración de la obra en sí, de su materialidad, evadiéndose una ruptura decidida con el fundamento romántico de la crítica en la modernidad y definiéndose por un carácter fuertemente teórico en su deuda con los modelos del pensamiento científico. Ante el horizonte de “la muerte del arte” abierto por la estética de Hegel, se multiplican las escisiones y categorizaciones -recordemos la bautizada por Umberto Eco, como “apocalípticos” e “integrados”, que para muchos parecía dar la clave de cómo entender a Murena-. La vocación anacrónica de la escritura de Murena, que ya analizamos con detenimiento en la segunda parte de este trabajo, se traducirá en un intento de superación de un contexto crítico en cuanto sintomático de un utilitarismo de lo temporal. El anacronismo será también una forma de otorgar legibilidad¹⁴⁶.

¹⁴⁴ DJAMENT, Leonora, “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado* de H. A. Murena”, *op. cit.*, pp. 101-110.

¹⁴⁵ *Id.*, p. 103.

¹⁴⁶ “A lo largo de todos sus ensayos, pero fundamentalmente desde fines de los años 60, Murena intentó delinear un ‘pensamiento original’ y específico: su proyecto era ‘trabajar en contra de la ciencia y con el misterio’ (...)”. *Ibid.*

Esta exterioridad a las categorías teóricas llevan a Murena -en palabras de Djament- a “operar sobre los textos ‘a contrapelo’ (...) practicando la incomodidad, el desplazamiento, el anacronismo, el eclecticismo”¹⁴⁷. Por ello, tratar de detectar cuáles son las corrientes críticas a las que podrían adscribirse en mayor o menor medida sus últimos libros de ensayo¹⁴⁸ se resuelve como una labor no pertinente: “no hay posibilidad de sistematizar las operaciones críticas de los textos de Murena. No hay modo de señalar los protocolos de escritura y lectura con los cuales trabajan sus textos”¹⁴⁹. No obstante, en su artículo Djament llega a ofrecer un balance: “*La metáfora y lo sagrado* diseña un arco donde confluyen el Romanticismo alemán, el primer Benjamin, Bajtin y Blanchot que sirve una vez más para repensar las concepciones sobre arte y lenguaje postuladas en los años 60 y principios de los 70 y para palpar el límite de todo discurso y el límite de los discursos imperantes”¹⁵⁰. Este entramado crítico, aunque discutible, al poner en relación movimientos y autores diversos ilustra eficazmente la ambivalente apertura del ensayo de Murena. Permite vincularlo –siempre *a posteriori*- a otras lecturas¹⁵¹, como contrapartida al aislamiento de su labor intelectual y a la soledad crítica a la que le llevó su denodado esfuerzo de pensar por sí.

No contamos con demasiados testimonios de Murena acerca de su visión sobre el auge de las diversas corrientes de la crítica contemporánea¹⁵². En una entrevista sobre la publicación de su último ciclo de novelas, Murena pensando en el papel de la crítica con relación a un momento en que la literatura en general, y su creación en particular buscan redefinirse afirma:

La literatura, unas convenciones centenarias que la sostienen, han terminado. Hueso duro de roer para la mayoría de los escritores. Entonces, para justificar sus parálisis creaciones –prueba óptima

¹⁴⁷ *Id.*, p. 104.

¹⁴⁸ Es significativo que a pesar de su carácter “contra-crítico”, aparezcan en *La metáfora y lo sagrado* por primera vez en la obra ensayística de Murena notas a pie reseñando con exactitud las fuentes citadas, que remiten principalmente a estudios sobre religiones.

¹⁴⁹ DJAMENT, Leonora, “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado* de H. A. Murena” *op. cit.*, p. 104.

¹⁵⁰ *Id.*, p. 109.

¹⁵¹ “Algunas sugerencias de lectura brotan de sus libros. La Noche oscura del santo Juan de la Cruz para aprender a distinguir matices y extravíos. La Biblia. El Corán. El libro Tibetano de los Muertos. Chuang-Tse. Digo lecturas y no programas de estudio. Baudelaire, Dante. ¿Acaso demasiada religión?”, SABINO, Hugo, “Murena, la palabra injusta”, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵² De una manera implícita e indirecta encontramos diversas consideraciones sobre la labor del intelectual de la crítica en los *Ensayos sobre subversión*, *Vid.*, en particular: “Historia de algo que ocultamos”, *op. cit.*, pp. 31-44, y “Ser y no ser de la cultura latinoamericana”, *Id.*, pp. 45-69.

de que la cosa no camina-, inventan las teorías de la “obra abierta”, de que el lector debe colaborar para que la obra se haga. Pamplinas. Si se acepta que la literatura concluyó, la literatura puede volver a ser lo que era (...) La literatura como ilustradora del destino: a eso sin duda llama su crítico arbitrariedad¹⁵³.

En esta respuesta, característica del tono de Murena como reacción a la incompreensión generalizada ante su obra encontramos una relativización del alcance de un concepto de la nueva crítica, “la obra abierta”, que chocaba precisamente con el modo en que su creación en ese momento, quizás el más personal, se había cerrado sobre sí misma. Pero es en la última línea donde se presenta un indicio revelador de su concepción sobre el papel del crítico: “La literatura como ilustradora del destino: a eso sin duda llama su crítico arbitrariedad”. Esta frase pone de manifiesto una tensión que atravesará toda su obra ensayística: “todos sus textos no pueden deducirse de una visión del mundo que sea exterior a la trama en que se formulan”¹⁵⁴. El crítico no puede, instalado cómodamente en la realidad, hablar de la obra como si pudiera aprehenderla como exterioridad. La obra lo cuestiona profundamente, no como reflejo –en el sentido de la mimesis clásica- sino como fundadora de un sentido de realidad, y por ello se ofrece en sí como conocimiento previo y más certero. Esta idea, que aunque con otros matices está también presente en la concepción de Borges, es central en su primer libro de ensayos, *El pecado original de América*. Como vimos, más que a través de la historia, el americano puede reconocer su identidad en su literatura. Pero el modo de proceder con respecto a esta literatura –cuál es la naturaleza de la lectura- es la que legitima el auto-conocimiento. A este respecto es significativo un rasgo de la escritura de Murena que fue detectado en varias ocasiones como anomalía. En lo que se refiere a los ensayos que conforman *El pecado original de América* –que en cierto sentido podrían leerse como ensayos de crítica literaria sobre obras de diversos autores americanos-, y en los textos que publicó como “crítico profesional” en *Sur*, o *La Nación*, se observa cierta incapacidad para hablar de los textos en sí, como si trabajara a partir de un vaciamiento de los autores y las obras tratadas (*Vid.* 2.3.2.). Esta aparente utilización de las obras ajenas supeditada a una transmisión de sus propias ideas, se da en oposición a la instrumentalización ejercida por la crítica mediante la objetivación de los textos. El ensayo atraviesa el texto ajeno, lo asimila mediante una mirada

¹⁵³ “Héctor A. Murena, a propósito de ‘El sueño de la razón’”, *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, diciembre de 1992, p. 20. Como introducción a la publicación de esta entrevista que había aparecido originariamente en la revista *Panorama* en 1969, Luis Thonis afirma: “*Epitalámica* fue una obra recibida con perplejidad y malhumor por parte de la crítica –la más lúcida del momento- que iba abandonando las intimidaciones ya profesionales del ‘compromiso’, y se embarazaba de la impronta estructuralista, la cual el autor sin ostentar un alarmismo antintelectual indica como consolación sucedánea, signo de que ‘la cosa no anda’”. THONIS, Luis, “Murena, ayer y hoy de un ciclo de novelas”, *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, diciembre de 1992, p. 18.

¹⁵⁴ THONIS, Luis, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, *Referente*, n° 1, invierno de 1981, p. 36.

“transobjetiva” –término acuñado por Murena- y así, no deteniéndose en la obra, moviliza su sentido reintegrándolo en la literatura. Al ser recreada por el ensayo como conocimiento, la literatura es susceptible de abrirse de nuevo a la realidad.

Retomando la pregunta de si podríamos considerar *La metáfora y lo sagrado* como un libro donde se nos ofrece una teoría sobre arte, observamos cómo en gran medida se da una operación similar a la señalada con respecto a sus primeros ensayos sobre la temática americanista. El arte no será objeto, sino una tensión mediadora entre los extremos de una definición esencialista del ser del “Arte” y la obra en sí. La reflexión misma encarna esta problemática pero de un modo experiencial al articularse en torno a percepciones estéticas como la escucha musical, la metáfora, la traducción o la interpretación. La pregunta por el ser de lo artístico queda suspendida en su remitir esencial a otra cosa, de ahí su impostura con respecto a la idea de libro de arte, “en este ensayo ejemplar se recapacita sobre el problema de la naturaleza del arte a partir de una superación de la estética”¹⁵⁵. Si en *El pecado original de América* la pregunta sobre la identidad del americano desembocaba problemáticamente en un interrogarse por y desde su literatura, ahora la pregunta por el arte, a través de su operación básica, la metáfora, lleva a un cuestionamiento originario sobre el hombre:

Pensar el arte es pensar el hombre. ¿Cuál es la esencia, cuáles las leyes, cuáles los avatares del arte? El arte constituye en uno de sus polos fundamentales trato con el tiempo. Si como voz celeste busca siempre transmitir el mismo principio invariable, como encarnación terrestre debe cambiar siempre a fin de lograr transmitir lo mismo¹⁵⁶.

Esta identificación tensional entre la naturaleza humana y lo artístico se hace eco de una inquietud característica del romanticismo, que cristalizará en la modernidad con una nueva alianza entre lo vital y las obras de arte: ellas encarnan trágicamente la dualidad entre el ansia de totalidad y la conciencia de la futilidad como base de la existencia; impulso que llevará a Friedrich Nietzsche¹⁵⁷ a declarar cómo la única justificación del mundo descansa en el fenómeno estético. El cuestionamiento de qué significa *ser* hombre, por encima de todo postulado metódico o científico, se cumple en la experiencia artística que a su vez intensifica las condiciones para pensar lo temporal. En el caso de Murena “lo temporal” será uno de los ejes móviles sobre el que se vuelve una y otra vez a lo largo de su trayectoria ensayística, como una constante puesta

¹⁵⁵ REVOL, Enrique L., “Necesidad de la poesía”, *La Nación*, 3 de marzo de 1974.

¹⁵⁶ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, op. cit., p. 233.

¹⁵⁷ En *Nacimiento de la tragedia*, afirma “Nosotros ya somos imágenes y proyecciones artísticas y en el significado de las obras de arte es donde tenemos nuestra más alta dignidad”.

en crisis. Desde la pregunta por la extrañeza de lo histórico en América, a la pregunta por “el futuro en bruto” -un futuro clausurado como estigma de la contemporaneidad-, el ensayo de Murena desemboca en esta última etapa en una asunción –incluso podríamos decir que en una vivencia- del anacronismo. Para ello se retoma en cierto sentido el interrogante por el *origen* característico de su obra inicial, interrogante que tiene sentido por no poder ser nunca superado, por estar siempre tras o *trans* lo dado.

América era el origen que problematizaba la historia, una doble caída en el tiempo. La vuelta al interrogante primigenio en *La metáfora y lo sagrado* supondrá devolver el origen al origen, aunque siempre como operación diferida en lo escindido. Por ello no encontramos una idealización del origen. No se aspira a alcanzar la pureza de un sentido originario -lo que distancia a Murena de la visión de Heidegger-, sino a una aceptación del error original. Además el origen como temática –o como límite de lo temático-, resulta de alguna manera impropio del proceder ensayístico -recordando la observación de Adorno de que el ensayo no se pregunta por las primeras causas ni por las últimas-, en oposición al pensamiento sistemático apoyado en una pre-estructuración esencialmente teleológica. Debido a este carácter de lo ensayístico, el origen será tratado por Murena de una forma un tanto impropia, no como principio o fundamento, sino como elemento desestabilizador invocado desde el presente constante de la escritura: el origen es aquello que sigue sucediendo¹⁵⁸. Éste será a su vez uno de los motivos –más subterráneos si se quiere- de distanciamiento con respecto a la crítica y el ensayo contemporáneos¹⁵⁹.

Lo que ilumina el principio a partir del final en Murena supone la posibilidad de superar la esclavitud de pensar desde el presente sin poder pensar el presente. Así en *La metáfora y lo sagrado* se vuelve a las tradiciones simbólicas antiguas –vinculadas a fenómenos religiosos o no- en oposición a los pensares contemporáneos caracterizados por su caducidad. Se retoma este “saber tradicional”, no con un talante arqueológico o conservador, sino reviviendo los textos mediante las interpretaciones que actualizan el sentido de la tradición (de *traer*) y el eclecticismo, al asumir tanto las convergencias como las divergencias, en un afán por superar la ortodoxia culpable entre otras cosas de una vertebración cultural y espiritual conflictiva entre occidente y

¹⁵⁸ “Sólo vivimos en los tiempos que nos han sido dados para vivir. Sin embargo, tener un resplandor de lo que sigue aconteciendo en los orígenes puros puede hacer reflexionar (...)”. *Id.*, p. 24.

¹⁵⁹ Franco Rella comenta así el rechazo por parte del pensamiento postmoderno al problema del origen: “El interrogarse acerca del origen, o sobre el resultado final acerca de aquel concepto de muerte que según Ricoeur, ilumina el inicio a partir del final se convierte en prohibición. El problema del origen, como dice Girard ‘está severamente vedado, *streng verboten*, por la ideología dominante, ideología que es siempre una ‘radicalización’ del nihilismo místico de Heidegger, un cierto ‘posestructuralismo’. La polaridad de lo moderno, este constituirse en el encuentro entre la tensión hacia el futuro y la reorientación del pasado, resulta negada. Las obras en las que esta tensión se hace visible se despotencian, y son libremente puestas a disposición de un funambulismo artístico o hermenéutico”. RELLA, Franco, *La búsqueda del presente*, *op. cit.*, p. 32.

oriente. Esta “vuelta” además no será contemplada como un fin en sí misma, como advierte el propio Murena:

(...) decidió aplicar al arte los principios de las grandes tradiciones capaces de iluminar más a fondo que cualquier estética intelectual. Pero esto es secundario. Lo que tal vez se pueda ver en las páginas que siguen es el intento de practicar el arte de volverse anacrónico para poder mirar ambas orillas y alcanzar así la vida en plenitud¹⁶⁰.

En un momento en el que se estrecha el vínculo entre la experiencia vital y la escritura¹⁶¹, el anacronismo -postulado como principio intencional en el prólogo de *Ensayos sobre subversión*-, se radicalizará como experiencia en el texto. Pareciendo abocado a un nihilismo autodestructivo, es un momento en el que se presiente a su vez otro límite: “Sin embargo, al tocar esa orilla de la vida, allí donde parece dejarse de existir, todos experimentan sin excepción algo: tiene una suerte de vago recuerdo de la orilla anterior, cuando aún no se existía (...)”¹⁶². La intuición de una orilla primordial, hace que el pensamiento no se juegue en el avanzar, sino en la necesidad de una salida del tiempo. La mirada hacia el origen es en gran medida un sobreponerse a la pulsión del *fin*; ahondar ante la perplejidad acerca de por qué, llegado a un grado límite de desesperación se siguen profiriendo las palabras.

La metáfora y lo sagrado representa en cierto sentido lo que se puede seguir diciendo *más allá* de la propia obra. Una escritura que, fuera de los márgenes impuestos por el propio pensamiento, dialoga intensamente con la temporalidad y su límite. Schmucler afirma al respecto: “Los ensayos de *La metáfora y lo sagrado* recuperan todo el pasado de Murena. El orden necesario para que la muerte se haga posible (...)”¹⁶³. *El águila que desaparece*, calificado por G. Godino como “diario de la muerte cercana”, supondrá un ahondar en este diálogo desde la experiencia poética.

Hay un detalle, un pequeño indicio que no ha pasado desapercibido para la crítica por su relevancia tácita: la fecha bajo el prólogo a *La metáfora y lo sagrado*. Esta fecha llama la atención por resultar inusual en la práctica de Murena, y por señalar tan concretamente un punto del presente

¹⁶⁰ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 17.

¹⁶¹ “La escritura, que había perdido sentido como fin en sí misma, se transforma a partir de entonces para Murena en una ética. Literatura y vida vuelven a confluir para dar nuevamente respuesta al decisivo interrogante de Hölderlin: ‘¿Para qué sirve la poesía en una época indigente?’”. FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas del país y de su literatura*, Buenos Aires, El Imaginero. Taladriz, 1985, p. 129.

¹⁶² MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., pp. 15-16.

¹⁶³ SCHMUCLER, Héctor, “H. A. Murena”, *La Caja*, op. cit., p. 9.

en contraste con la anacronicidad a la que apuntan las líneas inmediatamente anteriores. Como sobrecogedora brecha que comunicara el texto con la dura realidad circundante, es también la huella del yo ensayístico enfrentado a su finitud temporal. Schmucler afirma al respecto:

Murena puntualiza la fecha: 15 de julio de 1973. ¿Por qué necesitó precisar con tanta exactitud el momento? ¿Porque sabía que sería su último libro de ensayos o porque quería señalar la circunstancia de su desconsuelo y su espera más intensa? En julio de 1973, en la Argentina, la confusión, esa forma en que el mal atraviesa a los hombres, inundaba las calles y los espíritus. Un ruido anulaba cualquier posibilidad de silencio o de reconocimiento. Los presagios una vez más, no se equivocaban: detrás de la sordidez de los ruidos habitaba la muerte ignominiosa¹⁶⁴.

Américo Cristófalo añade:

Esa fecha, julio de 1973, habla de la soledad radical en que se había concentrado Murena y el cumplimiento de ese estar contra el tiempo como la forma más alta –más desesperada– de situarse en una época que no podía ni puede escuchar la frágil evocación de su metáfora¹⁶⁵.

4.4.2. EL LIBRO DE LA EXPERIENCIA QUE SE BORRA: ENSAYO Y MÚSICA

El primer ensayo de *La metáfora y lo sagrado*, comienza con el relato de una escucha musical:

En Nueva York había encontrado cuatro años atrás un disco que me llamó la atención. Un recital de textos del Corán por el sheik Abdul Basset Abdul Samat. Cuatro años yació en el desorden de mi habitación, sepultado bajo libros, otros discos, reemergiendo, polvoriento. Yo no estaba preparado. Mil veces me dejé detener, enredar por la foto de la cara regordeta del recitador, por el mismo texto de presentación (...).

Ayer llegó la hora. En el silencio de la casa solitaria sonó esa voz. Yo estaba desplomado indolente en un sillón. Mi primer acto impensado fue sentarme en forma correcta: había entrado una presencia superior. Así no pude oír el primer versículo. El segundo me poseyó. Y el tercero y el cuarto. Llegaría un punto, avanzado el recital, en que mi cuerpo iba a parecer disolverse bajo los efectos del sonido, convertirse en un traslúcido entrecruzamiento de acordes. Tardé en salir de ese éxtasis, en tomar la distancia desde la que se aprecia. No entendía la lengua, el árabe. Pero la voz me transmitía el mismo

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p.103.

estado espiritual que causa la lectura del Corán: mezcla de sublimidad y violencia, una piedra preciosa tallada en forma inexorable, en cuyo centro quedé encerrado¹⁶⁶.

Este texto describe detenidamente un momento en que la escritura y su recepción parecen identificarse en un presente perceptivo: nos es dado escuchar una escucha. El recitado de textos coránicos despliega la palabra humana en el trance híbrido entre la enunciación poética y lo musical. El que escucha al igual que el interprete quedan transmutados en instrumento, “son música”.

Llama la atención en este texto el uso de la primera persona, uso que resulta peculiar en el ensayo de Murena, ya que aunque en sus escritos prevalezca una perspectiva altamente subjetiva, ésta no se suele manifestar mediante la explicitación de elementos de la esfera del yo – según el modelo montaigneano-, sino en las decisiones estilísticas, o modulaciones del discurso. A lo largo de su trayectoria ensayística, el yo si se muestra, lo hace a través de diversas máscaras pronominales: integrándose en el “nosotros” de la comunidad americana, distanciándose en una tercera persona –con la configuración de lo que hemos llamado “personajes ensayísticos” (vid. 3.2.2.)- o desdoblándose en un heterónimo, como en el caso de *F. G.: un bárbaro entre la belleza*. Quizá tendríamos que remontarnos al ensayo dedicado a Martínez Estrada en *El pecado original de América* para encontrar un uso tan confesional, tan autobiográfico de la primera persona. En este primer ensayo de *La metáfora y lo sagrado* Murena se refiere además a sí mismo en una dimensión corpórea¹⁶⁷. Su cuerpo necesita adquirir la postura correcta para que el momento extático se produzca. El relato casi en tiempo real subraya el carácter experiencial apuntado en el prólogo del libro. Se trata de experimentar el pensamiento, hacerlo vivencia personal en la escritura, aunque se juegue el riesgo de la disolución del yo. Ya en *La cárcel de la mente* lamentaba el hecho de “haber sido pensado por los saberes de su tiempo”. Ahora es el momento de pensar por sí, y esto supone aceptar “ser experimentado” por lo que se conoce. La escucha refiere metafóricamente la salida del predominio de lo intelectual, de lo analítico¹⁶⁸. El pensamiento

¹⁶⁶ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., pp. 19-20. En su prólogo a la edición española Francisco Ayala comenta sobre este texto: “Recuerdo el día en que Héctor, con aquella vehemencia suya, contenida e interrogante, me habló de ese disco, de esa recitación coránica; recuerdo cuando (...) encontré por fin en una tienda árabe, y adquirí en seguida, la grabación tan ponderada por él y tan oída por mí, con excitación entonces y con admiración muchas veces después hasta ayer mismo.” *Id.*, p. 10.

¹⁶⁷ Esta dimensión podría ponerse en relación, aunque en un sentido de inversión, con la predominancia de lo corporal en su último ciclo novelístico “El sueño de la razón”.

¹⁶⁸ “Es que la música pareciera responder a una necesidad de autocomprensión situada en un orden ajeno al de la lógica convencional y ajeno, incluso a la dimensión puramente psicológica de nuestra identidad.” KOVADLOFF, Santiago, *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, p. 63.

atraviesa el cuerpo: “Terminó por imaginar que la única forma legítima de conocimiento es aquella similar a la de los ciegos: por el tacto”¹⁶⁹.

La metáfora y lo sagrado es el libro de ensayos más breve de Murena. Pareciera como si desde su aprehensión física reflejara la tendencia a la inmaterialidad de unas páginas que hablan sobre el silencio. Esta tendencia es encarnada en el primer ensayo por el tratamiento trascendente de lo auditivo: “Tenía noción de que la esencia del Universo es musical”¹⁷⁰. Sabemos de la inclinación de Murena hacia la música, inclinación que hizo explícita en varios momentos de su creación: “Escribo prosa con la vergüenza de no escribir poesía, escribo poesía, intolerable vergüenza de no escribir música, de estar tan vencido”¹⁷¹.

¹⁶⁹ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 16. Es reseñable a este respecto que en la portada de la edición española aparezca un fragmento del cuadro “La parábola de los ciegos” de Brueghel –pintor muy apreciado por Murena–, ilustración certera de cómo la confianza en la incertidumbre es lo único que puede guiar el conocimiento.

¹⁷⁰ *Id.*, p. 19. En “Visiones de Babel” Murena reflexionaba sobre la preponderancia de lo auditivo en términos similares. *Vid.* MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, op. cit., pp. 260-261.

¹⁷¹ En “Murena o las alegrías del pesimismo”, (entrevista a Murena por Fabio Gómez), *Zona Franca*, n° 51, noviembre de 1967, p. 41. La importancia de lo musical es rastreable en todos los géneros de la escritura de Murena, especialmente en su poesía. Además de la clara alusión temática de poemas como “Señora música” y “Tres tangos”, la particular concepción rítmico-conceptual de algunos de sus libros de poemas está fuertemente ligada a modelos de origen musical. Pezzoni recordaba cómo la Segunda sonata para piano de Jean Barraqué (compositor post-dodecafónico) constituyó la base de su libro *El demonio de la armonía*: “[esta sonata] lo sorprendió –diríamos: fue el encuentro de su constante intuición– porque en ella bruscas y prolongadas interrupciones parecían destinar las masas sonoras a enmarcar la ausencia de sonido. Era como oír una ‘sonata del silencio’- Esto le sugirió la idea de prolongar sus experiencias con el ritmo a la estructura misma de los contenidos. Sus futuros poemas, se dijo, serían saltos de una zona conceptual a otra, a través de espacios –lapsos de silencio-. Pero en cada zona, la dicción procuraría no apartarse de las formas sintácticas aceptadas por el lenguaje de la comunicación. Como la sonata de Barraqué, el poema sería un homenaje al Silencio”. PEZZONI, Enrique, “H. A. Murena: Poesía y silencio”, *Papeles de Son Armadans*, XXXVIII, n° CIXIII, 1965, p. 210. Por su parte Pizarnik en un intenso y acertado comentario sobre *El demonio de la armonía* afirma: “Los veintitrés poemas de este libro tienen la misma estructura fragmentaria: series de frases breves proseguidas por silencios que intervienen con la frecuencia de las frases; disolución de temas (...) esta fugacidad musical de los enunciados es la trama de cada poema.(...) Poemas alusivos, reticentes, desconfiados, sigilosos. (...) Es como si se ejecutara al piano una melodía de sonidos y silencios perfectamente separados que, simultáneamente, está siendo ejecutada, pero sin silencios, dentro del piano”. PIZARNIK, Alejandra, “Silencios en movimiento”, *Sur*, Buenos Aires, n° 294, 1965, p. 103. Sus últimos poemas recogidos en el enigmático libro *El águila que desaparece* –“de una música que parece querer resistirse a ser música” en palabras de Alberto Girri– recuerdan su riguroso trabajo con el silencio, las hermosas y misteriosas composiciones de Anton Webern. Pablo Gianera comenta así la complejidad musical de estos textos: “Las analogías entre la poesía y la música suelen incurrir en la incertidumbre y la sospecha. El modo en que Murena arriba a sus poemas remite sin embargo a ciertos procedimientos de Anton Webern (a quien le gusta mencionar): un mínimo de notas y un máximo de pausas entre las notas. Lo que aquí se traduce en un mínimo de palabras y un máximo de aliento entre las palabras. Como esa música, ‘breve e intensísima’, la poesía es una tentativa por reconstruir el silencio”. GIANERA, Pablo, “Entre la algaraz y el silencio”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n° 66, diciembre de 2003-marzo de 2004, pp. 34-35.

En uno de los poemas de F. G.: *un bárbaro entre la belleza*, titulado significativamente “Música encerrada” leemos:

Misterioso orden:
si sabes si tienes tacto
ojos papilas
que al darse reciben,
ya no sientes
en otro frenesí
quedas encadenado;
si no sabes aplaudes o callas
en tu sordera
nunca llegas:
El arte mora en lo intocable
Aislado.
(...)

Tal el monólogo
cuando abandoné
la casa
y la música
siguió allí sonando
sola
encerrada¹⁷².

En este texto estructurado en torno a la deriva temática propia de los extraños poemas del libro, además de encontrar referencias a una concepción del arte que preanuncia la de *La metáfora y lo sagrado* -“El arte mora en lo intocable”- se hace alusión en la última estrofa a una práctica real del propio Murena, relatada por él mismo en el comentario que sigue al poema en clave autobiográfica, y que nos revela una lúcida lectura de la importancia que en su vida cotidiana tenía la escucha musical:

El intenso uso de lo rítmico en sus novelas -principalmente en el ciclo “El sueño de la razón”-, también invoca un sentido de lo musical, pero muy diferente a la de su obra poética, Estas novelas encarnan una musicalidad en descomposición más cercana a determinadas obras de la vanguardia. Victoria Ocampo hizo explícita la peculiar cadencia y naturaleza rítmica de la prosa de Murena, cuando en un recital conmemorativo de la muerte del autor eligió en vez de un poema, un fragmento de la novela *Las leyes de la noche*, segmentándolo en versos para su lectura en público. *Vid.* OCAMPO, Victoria, “Homenaje a H. A. Murena” (artículo colectivo), *Davar*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, pp. 253-254.

¹⁷² MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 96.

El poema se cierra con lo que era una práctica concreta en F. G.. Escuchaba música toda vez que le resultaba posible. (...) La escuchaba a solas y solía irse y dejar la música sonando en la casa solitaria. Decía que “esto alzaba otras paredes, fuentes de luz en las paredes”, beneficios que luego él aspiraba. Pero la anécdota cobra aquí un cariz arquetípico: como lo creado es de esencia musical, la música es la primera de las artes, el símbolo de todas. Al dejársela existir en la soledad, “encerrada”, para que brinde luego el consuelo de su armonía en forma indirecta, se restituye la relación real entre hombre y arte, se sintetiza todo el poema en una tácita aceptación por parte del hombre del papel humilde que debe adoptar ante el arte¹⁷³.

En el primer ensayo de *La metáfora y lo sagrado* la música se ofrece como metáfora de lo artístico. La tendencia hacia la inmaterialidad, así como la condición de arte del tiempo llevan a Murena a ver en la música el lugar idóneo desde donde retrotraerse a los fundamentos del fenómeno estético. Pero esta indagación, como señalamos, no partirá de unas premisas teóricas sino de la descripción de una experiencia de escucha concreta – inmediatez a la que se apunta ya desde el título del ensayo, “Ser música”-. Además no deja de ser relevante que el objeto de dicha escucha sea un recitado de textos coránicos. En esta composición, “mezcla de sublimidad y violencia”, el recitador realiza una traducción instantánea del texto que sólo se *revela* plenamente en el acto de su ejecución. Con ello se apunta a un ideal de interpretación que de alguna manera fue constituyéndose en el centro del ensayo de Murena: una comprensión en acción, sin mediadores –podría pensarse aquí en los programas radiofónicos recogidos en el libro *El secreto claro*, donde Murena y Vogelmann, traducían y comentaban textos de diversas religiones sin una preparación previa más que alguna anotación, confiando en la valía de la improvisación del pensamiento que constituía cada diálogo-. Steiner en *Presencias reales* planteaba cómo el sentido de cualquier crítica interpretativa debería tender al de las obras dramáticas o musicales: “Cada ejecución de un texto dramático o una pieza musical es una crítica en el sentido más vital del término: es un acto de aguda respuesta que hace sensible el sentido”¹⁷⁴. En gran medida la tentativa del ensayo para Murena encarnaría este tipo de interpretación, que apelando a lo no mediado supera la distancia crítica, y se ofrece –al igual que en lo musical- a través de lo instantáneo e irrepetible:

[El recitador] debe aprender la artesanía del canto y al mismo tiempo el sentido más profundo de las palabras divinas que entonará. Sin embargo, al poner en práctica tal artesanía y tal ciencia, al desplegar la obra, debe saber sobre todo que ésta se cumplirá sin tacha sólo en la medida en que nazca para borrarse, para instaurar lo que es contrario a ella, el silencio, lo absoluto. Singular lección, en la que el mayor esplendor del arte surge de la mayor humildad espiritual y a ella reconduce. Lo efímero alcanza

¹⁷³ *Id.*, p. 99.

¹⁷⁴ STEINER, George, *Presencias reales*, *op. cit.*, pp. 20-21.

aquí su plenitud porque ha aceptado hasta el final su condición y la eleva en alabanza de la eternidad en que se refleja¹⁷⁵.

En el recitado coránico la duración de la emisión de cada versículo –frases musicales complejísimas que acaban abruptamente– es de quince a cuarenta segundos, duración menor que los intervalos de silencio entre cada uno de ellos. Esta composición establece una jerarquía entre el sonido y el silencio muy diferente a la de la música occidental. Así la obra más que en lo interpretado, radica en el silencio que logra convocarse: “un silencio desconocido: la voz de Dios”¹⁷⁶. A este respecto Murena establece una distinción un tanto prejuiciosa –como él mismo reconoce–, con relación a las artes plásticas¹⁷⁷, en las que la necesidad de materiales externos evidencian un alejamiento con respecto al principio espiritual originario –aunque como recuerda Hegel la prescindencia total de lo material anula la posibilidad de lo musical¹⁷⁸. Además del predominio del silencio, la monotonía, “ese majestuoso gesto externo de la fe”¹⁷⁹ será otro de los rasgos del trato con lo absoluto al que se accede en su escucha del recitado. Pero la conexión con lo sagrado no radicará en el carácter religioso de su contenido, sino en su capacidad de mediación con lo totalmente otro, que para Murena es definitoria de lo artístico. En este punto Murena señala la similitud con obras de la vanguardia musical como las *Seis piezas* para orquesta de Anton Webern, donde el silencio desempeña un papel fundamental. Sin embargo el silencio en estas obras es de un orden opuesto¹⁸⁰. Ya no hay posibilidad de integración, tensión unitiva gracias a una abdicación de sí –incluso mediante el impulso de violencia característico del fraseo árabe–, sino la huella de una fractura, el vestigio de una comunicación que ha dejado de

¹⁷⁵ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., pp. 21-22

¹⁷⁶ *Id.*, p. 52.

¹⁷⁷ “La música para Murena, posee todavía un elemento de fascinación a causa de su atracción por lo demoníaco-musical. Pero no se demora en un rechazo del arte plástico. ‘Kandiski, Klee, en sus obras llegan a una ausencia total de imagen humana; a un punto cero de muerte’; quizá porque la música, por disperso que sea su silencio, presenta todavía un asomo de la voz convocada”, THONIS, Luis, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, op. cit., p. 38.

¹⁷⁸ “Si bien la música destruye la forma visible todavía retiene algo que la vincula a las artes figurativas y que nos recuerda su procedencia, ya que debe moverse en el seno de la materia de la cual es negación”, HEGEL, G. W. F., *Sistema de las artes*, Buenos Aires, Editorial Espasa-Calpe, 1947, p. 145.

¹⁷⁹ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 22.

¹⁸⁰ “Lo que se escucha en Webern es una dispersión, una dispersión no totalizable; otro orden; escuchar allí no remite al tránsito o a la mediación: lepra que desfigura esa otra repetición escapa al doble juego del oído y de la voz hasta ser corrosivo para la insondable dignidad de la voz que restituye ‘el silencio puro, sacro’”, THONIS, Luis, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, op. cit., pp. 37-38.

establecerse, “porque entretanto hemos intentado matar a la música, a Dios en nosotros. Pero el silencio sigue siendo el centro. Aunque de manera invertida, en el fin se repite lo mismo que en el principio”¹⁸¹. En estas obras la repetición potencialmente cancerígena no posibilita el reconocimiento, disgrega el objeto de la percepción y agudiza el sentido de finitud.

La música, al procurar otra vivencia de lo temporal, hace accesibles los extremos: anticipa una experiencia del *final del tiempo* a la vez que nos expone al “resplandor de lo que sigue aconteciendo en los orígenes”¹⁸². Asimismo, por esta vivencia sobredimensionada de lo cronológico la música habla de un modo particularmente intenso de la relación entre arte y vida, dejando intuir tras la misma una pulsación trascendente. El ensayista argentino Santiago Kovadloff en su libro *El silencio primordial* –donde cita a Murena– afirma en este sentido: “Considero que la música es la nominación de la nominación de la vida. Se trata, más allá de cualquier especificidad litúrgica o teológica, de un gesto sacramental. O, como dijo Leibniz: ‘La música es una aritmética secreta del alma ignorante del hecho de que está calculando’ (*nescientia se numerare*)”¹⁸³. Percibir el devenir sin cuantificarlo; el tiempo musical afina un cálculo improbable, la medida siempre inexacta que caracteriza la condición humana: “La traducción de la música en significado, en significado que es enteramente musical, trae consigo todo el conocimiento somático y espiritual que podemos tener del misterio central (¿de qué otra forma se podría decir?) que somos”¹⁸⁴.

Por la implicación con las diversas líneas de reflexión de *La metáfora y lo sagrado* la música más allá de ser el tema de su primer ensayo determina en diversos sentidos la totalidad de sus páginas. En el artículo “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, Luis Thonis señala que “el libro sucede en torno a diversas escenas de escucha”¹⁸⁵. Es interesante esta apreciación que ve lo musical como principio estructural, subrayando la preponderancia de lo perceptivo. Al focalizar la audición se incide en la dialéctica propia del pensamiento de Murena entre la experiencia –vivida siempre como distancia– y el objeto –atravesado y reconstruido por la

¹⁸¹ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 52. “en el holocausto de una forma clásica, la fuga, que encontramos por ejemplo en ‘la Gran Fuga’ de Beethoven, el holocausto del individuo merced a su propia exaltación suprema alcanza un grado de heroísmo que lo acerca a una santidad más afín a la debilidad humana. Aunque ese heroísmo que en dicha etapa se presenta como santo acaba por mostrar poco después (Schoenberg, Webern, Berg, etc., por ejemplo) su rostro titánico y destructor”, *Id.*, p. 90.

¹⁸² *Id.*, p. 24.

¹⁸³ KOVADLOFF, Santiago, *El silencio primordial*, op. cit., p. 274.

¹⁸⁴ STEINER, George, *Presencias reales*, op. cit., p. 249.

¹⁸⁵ THONIS, Luis, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, op. cit., p. 38.

nostalgia-. Desde la primera escucha a la que asistimos a partir del relato de Murena, los ensayos se suceden organizándose “en torno a ese centro perdido y siempre por reencontrar que, para él, es la metáfora”¹⁸⁶. Las *escuchas* propiciadas por cada ensayo se producirán en común con el ideal metafórico, es decir, sometiendo a un desplazamiento en el orden del sentido a aquello que abordan. Como lo tratado a su vez son operaciones “metafóricas” – la traducción, la lectura, la experiencia poética-, la composición del libro parecerá proyectarse en una constante fuga.

No hay que dejar de considerar que desde la propia naturaleza de lo ensayístico se establece ya, como vimos, una proximidad con lo musical. Esta cercanía difiere de la de formas literarias como la poesía, incidiendo más que en factores rítmicos o eufónicos, en la idea de tanteo, variación, y en un extremo, de improvisación. Tanto en el ensayo como en la música lo que se juega es la no fijación de un sentido mediante la permanente reconfiguración de una forma que se decide –o simula decidirse- en su discurrir¹⁸⁷.

La metáfora y lo sagrado, libro de ensayos de Murena donde los fragmentos se organizan de un modo más orgánico, será también un libro musical en un sentido compositivo¹⁸⁸. Si adoptamos una perspectiva descriptiva con respecto a la totalidad del mismo podemos observar cómo el segundo ensayo (“El arte como intermediario entre este mundo y el otro”), que ya aparece en *La cárcel de la mente*¹⁸⁹ y seguramente fue el punto de partida en la concepción del conjunto abordando la esencia nostálgica del arte y precisando la dimensión de lo metafórico, actúa como núcleo –o *tema principal*- en torno al que se articulan el resto de los ensayos: el primero (“Ser música”) y el tercero (“La metáfora y lo sagrado”), entre los que se produce además una continuidad temática en el paso del silencio musical al poético, pudiéndose incluso

¹⁸⁶ *Id.*, p. 36.

¹⁸⁷ Adorno señala al respecto: “También en esto roza el ensayo la lógica musical, el arte estrictísimo y, sin embargo, sin conceptos, de la transición musical, para dar a la lengua que habla algo que perdió bajo el dominio de la lógica musical”, ADORNO, TH. W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, *op. cit.*, p. 34. Blas Matamoro comentando la obra de Montaigne se refiere lúcidamente a esta relación entre lo ensayístico y lo musical: “Ensayar es, también, un vocablo musical: se ensaya una partitura cuando la escritura musical inerte, la melografía, se corporiza en sonidos. (...) Como el músico, el ensayista se sirve de elementos contrarios y los mezcla. O quizás las combinaciones existan en la oculta e inabarcable lógica de los sonidos, y el compositor (de la partitura o del ensayo) apenas los revele, los sorprenda y desenmascare”. MATAMORO, Blas, “Montaigne, moderno y transmoderno”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 509, noviembre de 1992, pp. 26-27.

¹⁸⁸ En este sentido llama la atención que entre los papeles de Murena se encuentran numerosas fichas, y papeles de distintos tamaños donde aparecen fragmentos de *La metáfora y lo sagrado*. Estos pequeños textos sometidos a constantes rectificaciones para llegar a formar parte del conjunto dan testimonio del proceso –fragmentario en sí mismo- de composición del libro.

¹⁸⁹ *Cfr. La cárcel de la mente*, *op. cit.*, pp. 235-253. Este ensayo había aparecido anteriormente en la publicación *I Valori Permanente nel Divenire Storico*, Roma, 1969.

contemplar como un mismo ensayo interrumpido¹⁹⁰; y el último (“La sombra de la unidad”) que, a modo de coda, retoma varios de los motivos tratados anteriormente, pero exponiéndolos a un esquema de variación a partir de una lectura del hecho de traducir.

Esta cuidada elaboración estructural contrasta con la sencillez de su escritura que, desprovista de rasgos estilísticos, pareciera exponerse como puro pensamiento. La depuración del discurso ensayístico en este libro, en el que se hablará de la metáfora sin mediaciones retóricas ni apoyaturas conceptuales, preanuncia la desmaterialización del lenguaje alcanzada en sus últimos poemas. Por su desnudez, *La metáfora y lo sagrado* demandará una lectura cercana a la escucha musical o poética: lectura extremadamente atenta a un discurso que se dice en un remitir constante a otra cosa.

4.4.3. LA NOSTALGIA DEL FRAGMENTO INTERPRETADO

En un texto de Baudelaire perteneciente a las *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe* leemos:

Es este admirable, este inmortal instinto de lo bello el que nos lleva a considerar la tierra y sus espectáculos como una percepción, como una correspondencia del Cielo. La sed insaciable de todo lo que está más allá, y que revela la vida, es la más viva prueba de nuestra inmortalidad. Es con la poesía y a través de la poesía, con la música y a través de la música, como el alma entrevé los esplendores que están más allá de la tumba; y cuando un poema exquisito hace que las lágrimas rebasen los ojos, esas lágrimas no son las pruebas de un exceso de gozo, sino más bien, el testimonio de una irritada melancolía, de una postulación nerviosa de una naturaleza exiliada en lo imperfecto que querría adueñarse inmediatamente, en esta misma tierra, de un paraíso revelado¹⁹¹.

Franco Rella llama la atención sobre el hecho de que pocos críticos hayan destacado en este pasaje los rasgos gnósticos mezclados con cierto platonismo, así como un eco de la propia poética de Poe¹⁹². A través de esta síntesis Baudelaire hace explícita una de las principales encrucijadas de su pensamiento poético: el interés por las cosas mismas en su estado de corrupción como una forma de captar la trascendencia; el ansia metafísica dirigida a lo caduco que agudizando el sentimiento de extranjería abre una de las líneas fundamentales sobre la que se fraguará la identidad moderna. El reconocimiento de una precariedad constitutiva adelanta

¹⁹⁰ Cfr. Murena, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 52.

¹⁹¹ BAUDELAIRE, Charles, “Nuevas notas sobre Edgar Allan Poe”, en *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988, p. 106.

¹⁹² RELLA, Franco, “Postmodern”, en *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, op. cit., pp. 17 y 31.

temas desarrollados por autores como Benjamin o Simone Weil, de hecho, la oposición entre pobreza –de experiencia, de lenguajes, de instrumentos operativos- y riqueza es, como señala Rella, uno de los nudos más significativos de la reflexión teórica del siglo XX¹⁹³. La consideración de la nostalgia esencial de lo artístico que encontramos en *La metáfora y lo sagrado* participará también de esta inconfesa y fructífera tradición¹⁹⁴.

A partir del verso de Gottfried Benn, “Melancolía: que a la poesía conduce”¹⁹⁵, Murena despliega una detenida argumentación en torno a la pregunta, “¿es la melancolía la madre del arte?”. Para ello comienza por precisar algo en principio evidente: el sentido de esta melancolía lejos de ser una inclinación psicológica o física -trascendida en el inquietante dolor del cuerpo abierto en la escritura de Benn, o en esas inexplicables lágrimas ante el poema, que para Baudelaire sobrepasan lo psíquico- es consecuencia de un desgarramiento originario e intangible: “Esa melancolía es la nostalgia de la criatura por algo perdido o nunca alcanzado, nostalgia por un mundo que falta de modo irremediable, pues si no fuera así la herida por la que mana la poesía podría restañarse”¹⁹⁶. La radical sensación de pérdida iguala lo que no se tuvo con lo que no se poseerá. Para Murena, según una indiferenciación temporal similar a la enunciada por Benjamin, la nostalgia remisciente y el anhelo futuro se encuentran en el quiebre temporal de la desposesión constitutiva. Lo que nos falta nos conforma. Y es precisamente esa *falta* definitoria de lo humano –diversamente formulada por el pensamiento teológico como “Caída”, “Pecado original”, o por una amplia terminología filosófica desde el romanticismo a las escuelas existencialistas- lo que hace posible el ser del arte. Murena dictamina sin titubeos: “la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo”¹⁹⁷. Nostalgia que es esencia, no temática; propulsora de movimiento, no objeto; a lo que la obra tiende, no lo que la obra es. El arte encarna la herida situándose en lo escindido

¹⁹³ Vid. RELLA, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992, p. 29.

¹⁹⁴ La crítica no ha dejado de señalar las fuertes resonancias de Baudelaire en la obra de Murena: “Resuena Baudelaire cuando Murena afirma ‘la esencia del arte es nostalgia por el Otro Mundo’”, SCHMUCLER, Héctor, “H. A. Murena”, *op. cit.*, p. 9. “Mientras todos van hacia Sartre, Murena lee Baudelaire, entonces, y siguiendo la fórmula de Philippe Murray”, SABINO, Hugo, “Murena, la palabra injusta”, *op. cit.*, p. 163. El propio Murena en *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, se refiere indirectamente a esta influencia de Baudelaire, proyectándola sobre su alter ego Flavio Gómez: “Admiraba sin duda a Baudelaire – ‘la lección de los límites, la de la riqueza de la pobreza’, decía, ‘La más importante’”. *op. cit.*, p. 21. Murena había publicado años atrás un artículo titulado “Baudelaire sentado en el purgatorio”, *La Nación*, 5 de agosto de 1956, donde hacía una interpretación alegórica del retrato de este autor hecho por Courbet.

¹⁹⁵ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, *op. cit.*, p. 25. El verso pertenece al poema “Melancholie” (en *Après lude*, Wiesbaden, 1956). Sobre la vinculación de Murena con Gottfried Benn (Vid. 4.3.2.).

¹⁹⁶ *Id.*, p. 26.

¹⁹⁷ *Ibid.*

desde donde moviliza los elementos en pos de una promesa de sutura, pero sin dejar de ser consciente de que la curación definitiva supondría su propio aniquilamiento: “Por su esencia el arte es contradictorio: nace por una polarización anormal respecto al Otro Mundo, pero no puede prescindir de este mundo bajo riesgo de desaparecer. Tal contradicción se resuelve en la obra, que es *residual*, resto de un trato con lo absoluto”¹⁹⁸.

A pesar de apelar a un *sacrum* arquetípico al que también aluden las religiones, lo referido bajo la expresión “Otro Mundo”, según Murena, es algo ajeno a cualquier determinación: “La melancolía que quema la vida del poeta no es nostalgia por nada natural, de este mundo, sino por lo que Rudolph Otto definió como lo ‘absolutamente heterogéneo’”¹⁹⁹. El acceso a esa otredad absoluta se hace posible mediante la metáfora, señalada por Murena como la operación básica del arte: “llevar más allá lo sensible y mundano significa traer más acá al Otro Mundo”²⁰⁰. Al extraer las cosas de su contexto habitual la metáfora nos muestra lo otro de lo mismo, instaurándose una manera de franquear la barrera del silencio: un salero en una pintura, o un sonido en una pieza musical se alejan en la medida en la que se extraen de lo inmediato y nos acercan lo desalojado por ellas mismas en este traslado, aquello que está más allá. Por ello más que obedecer a una motivación estética, o incluso psicológica, la metáfora para Murena consiste en una cuestión de fe. Además, como la naturaleza humana es metafórica, la metáfora adquirirá una dimensión especular, mostrándonos tanto la posibilidad de no existencia²⁰¹ como la de vivir nuestra vida en aquello que es otra, evocando así el celebre verso de Hölderlin: “Poéticamente habita el hombre sobre la tierra”.

Murena matiza el sentido de esta nostalgia encarnada por lo artístico, contraponiéndolo a la religión y a la filosofía. Estas dos formas de conocimiento del hombre que en algunos aspectos resultarían próximas al arte se alejan de él, llegando incluso a negarlo. La naturaleza híbrida de lo artístico lo hace radicar necesariamente entre este mundo y la trascendencia, sin poder adscribirse totalmente a ninguno de ambos ámbitos. De algún modo los ensayos de *La metáfora y lo sagrado* asumen también esta situación intermedia. Siendo cercanos a un pensamiento teológico o filosófico, se desmarca en una escritura que para hablar del arte bordea ambos discursos sin integrarse plenamente en ninguno de ellos.

¹⁹⁸ *Id.*, pp. 28-29 (en nota).

¹⁹⁹ *Id.*, p. 28.

²⁰⁰ *Id.*, p. 26.

²⁰¹ “La metáfora deja ver que no existen ni la materia ni la metáfora, muestra la posibilidad general de no existencia, lo no existente, lo infinito, Dios (...) De esta renovación del estremecimiento paradisíaco —desde el existir ver el ser que no necesita existir— que es el moverse de la metáfora queda un vestigio que se llama obra de arte”. *Id.*, p. 59.

Aunque en su origen el arte estuviera vinculado a lo sagrado, las religiones siempre manifestaron desconfianza respecto a él. Esta desconfianza se debe a su esencia melancólica, ya que “con la melancolía el hombre desvía la mirada de su Creador (...) daña la eternidad que hay en él”²⁰². La nostalgia conlleva un reconocimiento de la incompletud que contradice la omnipresencia de Dios, *aquel que todo lo colma*. Además supone una salida del presente en el que se cumple la religación con lo absoluto. La obra en su paradójica naturaleza lograría una reconciliación: “El artista se halla en realidad referido a los dos momentos más aparentes, más fantasmales de la tríada temporal, el pasado y el futuro, pero los redime de su insustancialidad al revivirlos como presente en la obra mediante la que los ‘eterniza’”²⁰³. La precaución de la religión se esgrime contra una obra que gana autonomía hasta el límite del esteticismo. Al remitir a sí misma, invierte el sentido de mediación, instituyéndose como absoluto y desplazando la presencia potencial de lo sagrado.

“La filosofía formuló también su condena respecto al arte”²⁰⁴. Para ilustrar esta observación Murena hace referencia a la actitud de Platón al expulsar a los poetas de la república por “implantar privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno”²⁰⁵. El arte desata un principio de irracionalidad: representa lo incontrolado, lo más genuinamente individual, lo que debe mantenerse fuera de un estado sitiado por la razón. En opinión de Murena, la oposición platónica al arte no se debe tanto a su capacidad para producir objetos irreales, copias de copias, sino a que “el arte trae al Otro Mundo, a cuya luz se ve el irreparable aspecto de injusticia que hay en todo dominio exclusivamente humano del hombre sobre el hombre (...) El arte pone en cuestión la esencia del puro dominio mundano”²⁰⁶.

Murena incide con esta interpretación en su incansable denuncia de todos los totalitarismos²⁰⁷; ya sea en un plano religioso o político, estos regímenes mediante una imposición brutal de lo inmediato, impiden las filtraciones, los traslados al margen de una regularización horizontal que posibilitan la creación de un arte verdadero y por lo tanto de una plenitud de

²⁰² *Id.*, p. 30.

²⁰³ *Id.*, p. 33.

²⁰⁴ *Id.*, p. 34.

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Id.*, p.35

²⁰⁷ “Al igual que la mística estricta, que rechaza al arte por sus vinculaciones con este mundo, la política total lo condena por su parentesco con el Otro Mundo. El ideal de la colmena es la antítesis del ideal de la comunión de los santos: para ambos el mediador —que no puede entregarse por entero a ninguno de los extremos— resulta culpable”. *Id.*, p. 37 (en nota).

lo humano. Sólo una expresión artística domesticada y mensurable tendrá cabida. Pero esta situación no es privativa de los regímenes explícitamente totalitarios, como observa Murena, la industria cultural será uno de los principales causantes de la totalización del arte: “es inexorable en su tarea de liquidar todo vestigio de arte vivo y de sustituirlo por los productos fabricados en serie que constituyen la droga tranquilizante definible como Kitsch: ésta no se consume sólo en los renglones destinados a las grandes masas, sino que es asimismo lo que surge de los talleres de la mayor parte de lo que se conoce como ‘vanguardia’”²⁰⁸.

Aunque la línea argumentativa en torno a la nostalgia es abordada de un modo específico en el segundo ensayo de *La metáfora y lo sagrado* y se perfila a lo largo de todas sus páginas, será en el revelador comentario de un breve relato jasídico –quizás uno de los momentos más bellos de todo el libro- donde alcance su mayor hondura. El relato es el siguiente:

Se narra que en un poblado jasídico una noche, al final del Sabat, los judíos estaban sentados en una mísera casa. Eran todos del lugar, salvo uno, a quien nadie conocía, hombre particularmente mísero, harapiento, que permanecía acucillado en un ángulo oscuro. La conversación había tratado sobre los más diversos temas. De pronto alguien planteó la pregunta sobre cuál sería el deseo que cada uno habría formulado si hubiese podido satisfacerlo. Uno quería dinero, el otro un yerno, el tercero un nuevo banco de carpintería, y así a lo largo del círculo. Después que todos hubieron hablado, quedaba aún el mendigo en su rincón oscuro. De mala gana y vacilando respondió a la pregunta. Dijo: “Quisiera ser un rey poderoso y reinar en un vasto país, y hallarme una noche durmiendo en mi palacio y que desde las fronteras irrumpiese el enemigo y que antes del amanecer los caballeros estuviesen frente a mi castillo y que el terror, sin tiempo siquiera para vestirme, hubiese tenido que emprender la fuga en camisa y que, perseguido por montes y valles, por bosques y colinas, sin dormir ni descansar, hubiera llegado sano y salvo hasta este rincón. Eso querría.” Los otros se miraron desconcertados. “Y ¿qué hubieras ganado con ese deseo?”, preguntó uno de ellos. “Una camisa”, fue la respuesta²⁰⁹.

En varios momentos de su obra Murena manifestó su amor por las parábolas²¹⁰. Llegó incluso a tramar parte de sus ensayos bajo la forma de estas narraciones ejemplares –recuérdese

²⁰⁸ *Id.*, p. 36-37 Además de reflexionar sobre cómo la esencia nostálgica del arte no lo hace asimilable a la filosofía y a la religión, Murena advierte que dentro del propio ámbito de lo artístico los extremos representados por el realismo y el esteticismo atentan contra la propia esencia metafórica de las obras: “El arte realista copia lo dado pero no cumple su función, no trae al Otro Mundo, porque en su beatería ignora que en el arte, (...) sólo vale lo que se inventa, lo que se ‘crea’ a partir de ‘la nada’”. *Id.*, p. 38. Por otro lado la obra de vanguardia, que al insistir en los valores de uso y en el objeto en sí suprime la referencia a “ese otro de lo mismo”, resultando ser “lo mismo de lo mismo”. En esta creación que aunque se define opuesta al realismo, en su insumisión a la mimesis –el arte no imita a una silla, es la silla- se pierde la dimensión sacra del arte, la posibilidad de religamiento que éste posibilita al margen de las religiones. “La diferencia radica en que lo que ahora se media es la impotencia de mediar”. *Id.*, p. 45.

²⁰⁹ *Id.*, p. 63.

²¹⁰ Murena comenta: “La parábola, la narración. Parecerían poder expresar aquello que escapa a la más minuciosa

“la parábola del soldado” incluida en *Ensayos sobre subversión*-. Trasunto narrativo de la sentencia, las parábolas se entrometen en el ensayo dotándole de otra voz, de otra textura. Su talante moral y su impronta anónima exponen al ensayo a una inusual resonancia subjetiva. En el caso de “Una camisa paradisíaca” se trata de una leyenda jasídica que había sido recogida por Benjamin en uno de sus ensayos sobre Kafka. Murena lo había traducido muchos años antes en la selección que hizo para la editorial Sur²¹¹. Más tarde será uno de los fragmentos comentados en los diálogos radiofónicos de *El secreto claro*²¹².

Murena interpreta este relato de acuerdo a la interrogación por la naturaleza de lo artístico que desgrana en su último libro. El mendigo es el hombre caído, permanentemente exiliado, y la camisa la obra de arte, el paradójico objeto de su desposesión. Como señala Esperanza López Parada, en esta concepción se radicaliza la consideración de lo fragmentario en la obra, exacerbando una de las constantes de la modernidad que había llevado al arte a identificarse con la paradójica operación de fabricación de ruinas:

De cualquier forma, el carácter residual y nostálgico no se puede considerar privativo del fragmento; gravita, en cambio sobre toda creación que se tenga por tal. El argentino Héctor Murena lo extiende a rasgo esenciado de toda escritura. Lo que equivale a afirmar que toda obra es fragmento: éste no encierra su demérito sino que la realiza. El poema se asemeja a cualquier cosa venida de otro lado, cualquier cosa exiliada. Y significa de acuerdo a la cantidad extraviada que añora²¹³.

Una camisa como la aspiración más humilde de alguien que no posee nada. Pero esta humildad implica a su vez una aspiración mucho mayor: el desconcertante intento de atesorar una pérdida; la pretensión de retener un fulgurante recuerdo de lo absoluto. Se relativiza el concepto de posesión en la sospecha de que la plenitud del ser, más que resultado de una suma, reside en la naturaleza potencial de una resta. La obra de arte es la camisa “humilde pero invaluable. Quien la codicie no la entiende, quien la desprecie no la entiende: ella vale por otra

explicación racional directa: señalan la impotencia de la palabra para ‘decir’ nada y muestran su capacidad para ‘cercar’ un todo donde cada cual halla lo que debe”. MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 33.

²¹¹ BENJAMIN, Walter, “Franz Fafka”, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 72-73. La traducción contrasta con la versión hecha en España, seleccionada por Eduardo Subirats y traducida por Roberto Blatt, *Vid. BENJAMIN, Walter, Para una crítica de la violencia y otros ensayos, Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus, 1999 (2ª ed.), p. 157.

²¹² MURENA, Héctor, *El secreto claro*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1978, pp. 63-64.

²¹³ LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Frankfurt, Iberoamericana. Vervuert Verlag, 1999, pp.192-195.

cosa que vale más que el mundo entero”²¹⁴. Murena insiste en la ambigüedad temporal de esta situación: el tiempo prospectivo del deseo se funde con la evocación del recuerdo. Se desea lo que ya se posee por albergar, aunque sea como falta, lo que aconteció; lo que podría llegar a acontecer.

Al exponer este fragmento en un diálogo radiofónico, Murena, pregunta a Vogelmann cuál sería, a partir de su gran conocimiento del zen y tradiciones orientales, su interpretación del mismo. Vogelmann insiste en que para diversas tradiciones religiosas el hecho de desear resulta irreverente; además indica cómo el vestirse con respecto a estar desnudo es ya un signo de culpabilidad. En este caso el deseo del mendigo es un no-deseo que suspende la posibilidad de juicio. Se deja abierta la conclusión de un modo muy propio de las sabidurías orientales. Lo que le sorprende a Vogelmann es el hecho de que Benjamin relacionase este relato con el mundo de Kafka. Murena responde que lo que subraya Benjamin es el sentido salvífico, no religioso de la escritura de Kafka, ausente en el resto de la obras de vanguardia:

Vogelmann : (...) Ahora yo diría un poco más directamente, en conexión más directa con este texto, que lo que Kafka tal vez busque en muchas de sus escrituras es esa camisa de salvación.

Murena: Por eso quiso quemar su obra que era el reino.

Vogelmann : Exactamente²¹⁵.

La leyenda del mendigo captada por Murena en un momento de su peregrinar interpretativo —de la tradición jasídica a Benjamin pasando por Kafka— es en sí un fragmento cuya significación resulta excesiva. De algún modo este texto, que va encontrando su lugar a través de sus sucesivas lecturas, es también la camisa, ese despojo sumamente valioso del que nos habla el relato.

4.4.4. SOBRE EL LENGUAJE. METÁFORAS INTRADUCIBLES Y TRADUCCIONES METAFÓRICAS

El tratamiento de lo musical abordado al comienzo del libro converge con una de las preocupaciones fundamentales de *La metáfora y lo sagrado*: la reflexión sobre el lenguaje. La música se desenvuelve en el territorio intermedio entre las palabras captadas en su descomposición y el silencio total. Hablar de música supone en buena medida tantear los límites del lenguaje: “Entre la índole de lo no enunciable y la trama musical hay una misteriosa correspondencia”²¹⁶. Ya en

²¹⁴ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 66.

²¹⁵ MURENA, Héctor, VOGELMANN, D. J., *El secreto claro*, op. cit., p. 70.

²¹⁶ KOVADLOFF, Santiago, *El silencio primordial*, op. cit., p. 60. “(...) Todos oímos la romanza sin palabras ni

la tentativa crítica el discurso muestra su contingencia a la hora de asumir ese otro lenguaje que dice sin palabras, ¿Qué comprendemos cuando comprendemos una melodía? ¿Cómo fijar con palabras algo que adquiere pleno sentido en cuanto que se nos escapa?²¹⁷ Murena había evocado este límite que traza el decir silencioso de lo musical en las páginas finales de su libro *F. G.: un bárbaro entre la belleza*. Y lo hacía, como señalamos, mediante la referencia a aquella célebre y sintomática formulación de la crisis del lenguaje enunciada en las postrimerías de la modernidad, la carta de Lord Chandos de Hofmannsthal: “Una *lengua de la que no conozco ni una sola de las palabras*: el lenguaje de los pájaros, el recuerdo puro del Paraíso. Como a Lord Chandos, un saber negativo, la percepción de un no-saber superior, conduce a F. G. a apartarse de la poesía encarnada. Aprenderá a oír de otra forma ese lenguaje: el Silencio sonoro de un *Juez Desconocido*”²¹⁸. Mediante la renuncia a la escritura de su trasunto ficcional, Murena nos habla de su propia crisis y de las tentativas frente al silencio que marcan su última etapa en todos los géneros. Resuenan además en este momento los diversos silencios abordados a lo largo de su obra, como la innominación pecaminosa de sus escritos americanistas o el nihilismo del discurso utilitario de su crítica a la modernidad. Silencios frente a los que Murena buscó esgrimir una palabra parricida, subversiva, disidente. En la crisis final las respuestas desde el lenguaje se extreman: por un lado la destrucción vivificante del idioma de *Filosofía* donde se sigue hablando en esa lengua usurpada a cualquier tradición, incluso cuando el dolor debería hacer enmudecer a las palabras. Y por otro lado, el delicado trabajo con el silencio anunciador de la inminencia de un decir pleno en los poemas de *El águila que desaparece*.

En *La metáfora y lo sagrado* se formularán las condiciones de esta doble vía para la aceptación radical del silencio. De un modo muy similar a la vivencia de Lord Chandos, escribir será oír el silencio y *esa lengua de la que no conozco ni una sola de las palabras*, el idioma silencioso del

significado particular que llamamos música; todos comprendemos esa voz cautivante en la que no hay, además, nada que comprender, de la que no hay nada que concluir, y que sin palabras, nos habla de nuestro destino”. JANKLEVITCH, Vladimir, *Le silence et l'ineffable*, París, Seuil, 1983, p. 190. (citado y traducido por S. Kovadloff, *op. cit.*, pp. 65-66).

²¹⁷ “Cuando intentamos hablar de música, hablar la música, el lenguaje nos tiene cogidos, con resentimiento, por el cuello. Éste, creo, es el significado oculto de la fábula de las Sirenas. Más antiguo que el lenguaje lleno de ‘tronos, dominios, poderes’, más secreto que los otorgados al habla, la música está al acecho del hablante, del lógico, del que confía en la razón (Odiseo por excelencia)”. STEINER, George, *Presencias reales*, *op. cit.*, p. 251.

²¹⁸ MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 154. Murena se refiere al siguiente fragmento de la carta: “Quiero decir que la lengua en la que quizás me fuese dado no sólo escribir sino también pensar ni es el latín ni el inglés, ni el italiano ni el español, sino una lengua de la que no conozco ni una sola de las palabras, una lengua que hablan las cosas mudas y en la cual deberá tal vez un día, desde el fondo de mi tumba, justificarme ante un *Juez Desconocido*”.

poema²¹⁹. El acceso a un lenguaje plenamente humano reconocerá en su deficiencia la capacidad de reflejar aquello que lo trasciende. El fundamento de esta concepción parte de la metáfora: “en Murena, la metáfora nace y se engendra por etimología: tomando literalmente la palabra, compuesta por *fero* (llevar) y *meta* (más allá), Murena traduce (...) esos nombres como el poder de esta figura de ir más allá, traer el Otro Mundo: ‘Llevar más allá significa traer más acá al otro mundo’. Traducción *ad literam* pero donde la letra se pierde, tal es el límite circunscrito de la metaforicidad”²²⁰. De la definición etimológica que cuestiona la propia realidad de la “metáfora” como palabra con un sentido abordable, se pasa a la metáfora intuita como sustrato definitorio de toda manifestación artística; conexión entre lo lingüístico y lo estético que se resuelve en una tensión común hacia la trascendencia. Como advierte Luis Thonis, la definición etimológica de la que parte Murena lo acerca a una tradición retórica pero “Lo que en Du Marsais es mental, en Murena es religioso”²²¹. El desplazamiento metafórico se equipara al salto de la fe, ofreciéndose como una mostración pura no susceptible de demostración²²². Mediante un corte de sentido la metáfora rompe la trama lógica del discurso pero sin dar paso a una asociación irracional capaz de dictar sus propias leyes –como en el caso de la imagen surrealista-. Aquí lo señalado por la enunciación metafórica se religa consigo mismo mediante la trasposición de una distancia. Perdemos lo que decimos pero para recuperarlo más pleno de sentido. El salto propiciado por la metáfora exige una confianza total en el vacío. Un abrirse a lo otro sin subterfugios, de un modo similar a la mano que se extendía en la oscuridad a la espera del contacto con otra mano en la metáfora de Rilke, retomada en la concepción de la imagen de Lezama Lima. Este particular sentido de irracionalidad no consiste en actuar al margen de la razón, sino en poder atravesarla para renovar la confianza en su sentido.

“Toda palabra es metafórica. Es decir, toda palabra abarca, según se la use, más o menos

²¹⁹ “Si bien Hofmannsthal no ha accedido a este lenguaje, ha indicado al menos, como Wittgenstein en su disciplina del silencio, el camino para alcanzarlo. El silencio puede superarse describiendo sus condiciones. Si ya no es posible hablar, se debe describir esta imposibilidad que al menos nos pone frente a las cosas mudas (...)”. RELLÁ, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, op. cit., p. 33.

²²⁰ THONIS, Luis, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, op. cit., p. 36.

²²¹ *Ibid.*

²²² “la metáfora se instala no sólo más allá de la lógica, sino contra la lógica: se muestra que la *operación de la metáfora es la fe*”. MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p.56. María Rosa Lojo en un artículo en que compara la concepción de la metáfora de Murena, Marechal y Borges, subraya este componente irracional: “Murena –como Marechal– proclama que la metáfora opera contra la lógica– pero enfatiza al extremo el carácter irracional de la conexión metafórica, que identifica con la fe, uniéndose al *credo quia absurdum* de Tertuliano.” LOJO, María Rosa, “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena”, en *Crítica literaria de*

mundo que lo que la convención supone que abarca”²²³, Murena insiste en que lo importante es que la palabra dice más o menos de lo que parece decir y esa diferencia hace posible el lenguaje, -acercándose a concepciones de Wittgenstein en su segunda etapa-. El territorio donde el lenguaje alcanza su máxima imprecisión y por ello su mayor plenitud es en la poesía. Ya en un tempranísimo ensayo “Sobre la naturaleza del Verbo”, incluido en la primera edición de *El pecado original de América* –y suprimido después por ser a juicio del propio Murena demasiado teórico-esbozaba el lugar privilegiado de la poesía: “Así acontece que es la poesía donde el Verbo se distiende con su paso más riguroso: porque su marcha se propaga ceñida a las cosas, porque es la pasión que levantan las cosas la que lo fuerza a articularse”²²⁴. Para Murena el lenguaje poético es el que en su “distensión rigurosa” más se aproxima a un lenguaje originario; no en virtud de una metafísica de la pureza etimológica en la línea del pensamiento heideggeriano, sino en una aceptación del error original de la palabra²²⁵:

Tal el movimiento de la poesía. Empieza por aceptar que no es ineludible que casa signifique *casa*. Pero no se detiene ahí. En esa presunta falta descubre una ocasión, una puerta. Insiste, apuesta sobre ella. Va aún más allá. Y dice de pronto: “Águiles es un león” (...) La poesía, al reunir lo aparentemente contrario, restaura con el poder de su amor la unidad de todo lo que vive, muestra a la Tierra como un gran arcángel que late y respira. La poesía redime el pecado aceptándolo²²⁶.

La pluralidad de sentidos se sobrepone a la univocidad como ideal lingüístico. Mediante el lenguaje poético se pone de relevancia el aspecto creador del propio lenguaje natural: “La poesía es humilde. De la humildad extrae las fuerzas para su gesto osado. La poesía acepta la multivocidad de cada palabra, acepta la imprecisa índole humana”²²⁷.

la literatura de Latinoamérica, Siglo XX, (III Simposio internacional de Literatura), Juana Arancibia ed. Buenos Aires, Ocruxaves, 1990, p. 41.

²²³ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 54.

²²⁴ MURENA, Héctor, *El pecado original de América*, Buenos Aires, Sur, 1954, p. 71. En este texto se respondía originariamente a la polémica con el poeta argentino Mastronardi a raíz del artículo de Murena sobre la poesía argentina aparecido también en *Sur*, Buenos Aires, n° 177, 1949, pp. 34-46.

²²⁵ En Murena no encontramos esa confianza en “el pensamiento poetizante” que en Heidegger reconduce al lenguaje como casa del Ser. La propuesta de Murena resulta más cercana a la línea que de Hofmannsthal a Benjamin, atraviesa el tiempo de la miseria en un intento de construir un lenguaje diverso y alternativo asumiendo incluso manifestaciones consideradas bajo el signo de la barbarie. Cfr. RELLA, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, op. cit., pp. 27-34.

²²⁶ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit., p. 55.

²²⁷ *Ibid.*

La reivindicación del lenguaje poético supone una resistencia a la imposición de discursos como el de la ciencia, y de las militancias ideológicas. Murena señala que esta “manía” del decir exacto está presente ya en los orígenes del pensamiento occidental: “Que lo que constituye su esencia, la palabra, fuese impreciso les resultó vergonzoso. Aristóteles reprocha a Platón el uso de metáforas. “Todo lo que se expresa mediante metáforas –dice– es oscuro”²²⁸. La oposición a los lenguajes totalizantes representó una batalla constante en todos los dominios del pensamiento abordados por Murena. Esta decidida oposición marca también su lugar dentro del ensayo argentino como figura crepuscular, límite, en su no concesión a los discursos especializados –el marxismo, el existencialismo, el psicoanálisis– con los que el ensayo posterior a él tendrá constantes interferencias. Murena llegó a calificar en varias ocasiones sus ensayos como metáforas. “Mis escritos son metáforas, nada más que metáforas”. En esta identificación Murena reconoce su trabajo a partir de la fragilidad del pensamiento únicamente traducible a un lenguaje autónomo. Lo que pone en juego es la formulación de un pensamiento de la literatura: “Murena reflexiona sobre el discurso posible de los intelectuales no apostando al lenguaje como un mero comunicador de sentido sino, a la inversa, rastreando los límites del lenguaje. Murena, y esto tal vez sea uno de los aspectos más ricos y productivos de su pensamiento, fue quizá uno de los pocos intelectuales capaces de trabajar a partir de la opacidad del lenguaje. Como pocos, pudo experimentar la no plenitud del discurso crítico”²²⁹.

Al igual que remonta etimológicamente el sentido de la metáfora, Murena accederá genealógicamente a ciertos mitos fundamentales, delineando entre ellos una trama alternativa para argumentar el fundamento de la pluralidad esencial del lenguaje:

Tanto la tradición islámica como la judía declaran que en el Paraíso Adán hablaba en verso. Esta figura posee muchos sentidos. Uno concierne al habla. El estigma de la Caída se manifiesta esencialmente en la palabra. (...) La palabra que nos dio la serpiente, la palabra del Árbol de la Ciencia, es juzgadora, oprime hasta la muerte a lo existente. En el otro polo se encuentra la poesía, en la que la palabra caída tiene de nuevo ocasión de tornarse paradisíaca²³⁰.

Murena retoma la tradición que concibe que el lenguaje del primer hombre era el verso. Según esta tradición la Caída supone también una caída en el lenguaje unívoco, una pérdida de la

²²⁸ *Id.*, p. 54.

²²⁹ *Vid.* DJAMENT, Leonora, “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado* de Héctor A. Murena”, *op. cit.*, pp. 108-109 [Mi cita está tomada de una versión manuscrita anterior de este mismo artículo].

²³⁰ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, *op. cit.*, p. 58.

metaforicidad primaria. La poesía, al evocar el lenguaje originario y la comunicación privilegiada con las cosas del mundo, representa una posibilidad de salvación²³¹. Pero no encontramos en los últimos textos de Murena una concepción del *Nombre* como ideal de perfección, sino la plenitud del lenguaje reconocible en su capacidad originaria para albergar la diferencia²³².

Pero quizás sea en su lectura del mito de Babel donde Murena ofrezca su visión más original sobre el fundamento del lenguaje, al postular una interpretación “babélica” propia y divergente de aquella que marca la tradición²³³. Tal como se presenta en la Biblia, en el relato de Babel -paralelo a otros relatos que en diferentes culturas justifican la perplejidad ante la idea de que haya hombres que hablen en otras lenguas- la dispersión responde a un castigo divino por la desmedida pretensión del hombre. Sin embargo Murena no verá en la respuesta de Yahveh una sanción, sino una forma de reorientar positivamente la acción humana. El hombre en la construcción de la Torre no buscaba una suplantación de Dios, sino restañar la distancia abierta en la caída originaria. Pero al construir la Torre mediante el afianzamiento del lenguaje único –la Torre es obra de la ciencia- se estaría incurriendo en el mismo error por el que se produjo la expulsión del Paraíso. Afirma Murena: “La dispersión por la tierra, la confusión de la lengua, tiene por fin indicar otra vez al hombre cuál es su naturaleza, cuál es su destino: la diversidad, el reino de las diferencias. El gesto de Yahveh libera al hombre de la locura del discurso único, de la obsesión del regreso: le indica que el camino de retorno está para él sólo a través de la aceptación de la diversidad”²³⁴. Al liberar la interpretación del pasaje bíblico de una dialéctica

²³¹ Esta reflexión hace pensar en el conocido texto de Benjamin “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, donde el autor alemán reflexiona sobre el “ser lingüístico mismo”, postulando las palabras como los nombres de las cosas capaces de comunicar su esencia. Este ensayo traducido por Murena muchos años antes, había influido en sus escritos sobre identidad americana; *La metáfora y lo sagrado* se aproximará a la deriva del pensamiento benjaminiano hacia un lenguaje de la caducidad, sensible en su impotencia a la riqueza de una realidad cada vez más compleja y contradictoria.

²³² En esto su propuesta se distanciaría de la concepción de Heidegger. Quizá Murena esté más cercano a las posteriores reconstrucciones del pensamiento heideggeriano que subrayan el concepto de diferencia.

²³³ En el último ciclo novelístico de Murena encontramos varias referencias al mito de Babel. En su novela *Polispuercón*, una de las medidas tomadas por el régimen dictatorial es el establecimiento de “El Periodo Babel”, donde se establece la prohibición de que las palabras siguieran significando lo que habían significado anteriormente, siendo esta anticonvención forzosa una trasposición irónica del castigo bíblico. Un movimiento similar se observa en la heterogeneidad sometida a constante dispersión de la lengua de *Foliosofía*.

²³⁴ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado*, op. cit. p. 83. Leonora Djament observa una cercanía entre el plurilingüismo y la multivocidad de la concepción del lenguaje de Murena y la de Bajtin, de acuerdo a su concepto de “polifonía”, pero no deja de marcar las diferencias “En algún punto podríamos decir que Murena despolitiza la concepción bajtiniana del lenguaje como eminentemente social, para reintroducir el debate en términos idealistas.” DJAMENT, Leonora, “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado* de Héctor A. Murena”, op. cit. p. 107.

entre culpabilidad y castigo, el mito revela una inversión sorprendente que se lee en la ironía de la frase de Yahveh “ahora no les será difícil cuanto proyecten hacer”²³⁵.

Octavio Paz señala cómo en todas las culturas la pluralidad de lenguajes aparece como una maldición, consecuencia de una falta contra el Espíritu. De ahí también que en muchas tradiciones figure la historia de un acontecimiento de signo opuesto²³⁶. En la tradición bíblica ese relato es Pentecostés. Murena señala que el descenso del Espíritu Santo sobre los discípulos, capacitándoles para hablar en lenguas comprensibles por todos, es al mismo tiempo paralelo y opuesto a Babel. En Pentecostés se recupera la Unidad perdida: la alteridad se cumple en una integración comunitaria que hace percibir lo diverso como uno, lo otro como propio. Luis Thonis comenta así la vinculación de ambos mitos en la lectura de Murena:

Murena establece a Babel y a Pentecostés como dos destinos inmemoriales de los hablantes que hacen pensar que la diversidad de lenguas, lo babélico, es la única forma de entenderse un poco. Y la poesía está ahí para mostrar que lo que no puede escucharse en la propia lengua, se torna audible en otra y que la misma lengua no existe en términos de completud. Nunca se termina de aprenderla o explorarla²³⁷.

Babel y Pentecostés apuntan a la traducción, que es otro de los motivos abordados por Murena en sus variaciones sobre el lenguaje. Emparentada con la metáfora –siendo la misma palabra pero de origen griego–, la traducción incorpora un principio de voluntad al desplazamiento y enfatiza así la dimensión activa de la trasposición metafórica. Hablar es traducir: “La palabra es riesgosa porque, representando aquello con lo que el hombre debe cumplir la traducción de su vida, es ya en sí traducción. La palabra es *promesa*”²³⁸. El arte supone un límite en la tendencia traductiva del propio lenguaje; la imposibilidad de traducir plenamente una obra de arte obedece al hecho de que “la verdadera obra de arte es justamente el intento de traducción de lo intraducible”²³⁹.

²³⁵ En uno de los diálogos de *El secreto claro*, “Confusión y unidad de las lenguas”, Murena comenta: “Una lengua única nos ahorraría tantas energías que concluiría por volvernos inhumanos. Realmente la humanidad nos ha sido dada a través de la dificultad de comunicarnos, incluso a través de una lengua supuestamente común”, *op. cit.*, p. 203.

²³⁶ PAZ, Octavio, *Excursiones / Incursiones, Obras completas 2*, Barcelona, Círculo de lectores, 1991, p. 36.

²³⁷ THONIS, Luis, “El error de escribir (Acerca de la poesía de Héctor Murena)”, *op. cit.*, p. 117.

²³⁸ MURENA, Héctor, *La metáfora y lo sagrado, op. cit.*, p. 73.

²³⁹ *Ibid.*

La traducción, tratada en el último ensayo de *La metáfora y lo sagrado*, representa una síntesis del ideal interpretativo puesto en práctica por Murena a lo largo de todo el libro: la metáfora traduce a lo sagrado; el arte traduce al hombre; las diversas artes se traducen entre sí; también se traducen entre sí los principios de diversas tradiciones simbólicas; y la lectura traduce su posibilidad de ser escritura en el comentario. De un modo próximo a la ejecución musical, al traducir se pone en marcha una interpretación en acción que se implica con lo que se interpreta hasta consustanciarse con el objeto tratado. La figura del traductor se intuye en el constante mediar del ensayista. Quizá Murena, gran y prolífico traductor, eligiese la traducción para cerrar su libro por la familiaridad que ésta supone con el fracaso: en la traducción sólo diciendo otra cosa, decimos más plenamente lo que tratamos de decir.

Si *La metáfora y lo sagrado* comenzaba con el canto invocador del silencio del sheik, se cierra con una esperanzada proliferación del sentido formulada a través de las palabras del rabí Moshé Loeb de Sassof: “Todos los caminos conducen, depende de cómo vuela sobre ellos el itinerante”. En ellas parece rubricarse un ideal al que Murena consagró toda su energía intelectual y creadora: el fuego inagotable de la diversidad.

4.5. EL ENSAYO INMATERIAL EN *EL SECRETO CLARO* (MÍSTICA Y RADIOFONÍA)

El libro *El secreto claro* fue publicado en 1978²⁴⁰, tres años después de la muerte de Murena. En un doble prólogo Sara Gallardo, su última mujer, y D. J. Vogelmann –cuyo nombre aparece mencionado en relación a la autoría del libro- dan breve pero precisa noticia sobre su génesis: durante casi un año, entre 1971 y 1972 se retransmitieron por la Radio Municipal de Buenos Aires, gracias a la iniciativa de su por entonces director Ricardo Constantino, unos diálogos radiofónicos bajo el título “Imagen, voz y silencio”. En ellos, Murena, que en aquel momento era un escritor muy al margen de la vida cultural argentina y el erudito y traductor, D. J. Vogelmann, estudioso de las distintas vertientes de las religiones judía e islámica, dialogaban animadamente sobre las cuestiones más diversas a partir del comentario de textos como un breve relato jasídico, un fragmento de la Biblia, un poema zen o un fragmento de un filósofo contemporáneo. Aunque, según afirma el propio Vogelmann, pronto se presentó una propuesta para la edición de los diálogos en forma de libro, tanto él como Murena se resistieron al arduo trabajo de pulir y preparar el material con tal fin. El proyecto se consolidó tiempo después, cuando Murena ya había fallecido. Para ello Vogelmann trabajó estrechamente con Sara Gallardo y Mario Giacchino, amigo y colaborador de Murena, en lo que sería un libro homenaje. Como las cintas originales, además de un valioso archivo sonoro de la emisora sobre figuras relevantes de la cultura argentina habían sido destruidas debido a la convulsa situación política de aquellos años, la transcripción tuvo que hacerse a partir de material facilitado por particulares. La publicación se llevó a cabo casi nueve años después de la transmisión radiofónica. Para entonces Vogelmann también había fallecido²⁴¹. *El secreto claro* veía la luz a modo de un doble homenaje póstumo: “quienes en él dialogaban ya no conjeturan detrás de un vidrio oscuro. Han pasado a ver de frente el secreto claro”²⁴².

Hasta ahí los datos que nos acercan a la *realidad* del libro, pero podríamos comenzar por rastrear, incluso forzar las sospechas sobre su naturaleza libresca como estrategia para una posible interpretación de sus páginas. Con respecto a su autoría, ¿Se trata verdaderamente, como se recoge en muchas bibliografías de un libro de Murena? Aunque no se trate de un proyecto ultimado por él, podríamos aducir que Murena era su voz principal, “su principal antagonista”, -

²⁴⁰ *El secreto claro*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1978. Recientemente ha sido editado por la editorial cordobesa Alción (2005). En nuestras citas haremos referencia a la edición de Fraterna.

²⁴¹ Esos dos “dialoguistas” eran Héctor Álvarez Murena y D. J. Vogelmann. El primero murió el 5 de mayo de 1975; el segundo, el 21 de junio de 1976.

²⁴² *Id.*, p. 8.

como reconoce el propio Vogelmann-, pero esto no excluye considerar las implicaciones de una autoría dialógica, que ponen en entredicho su unidad como obra con denominación unánime y discernible de pensamiento. Quizás más interesante resulta el problema de su condición genérica, que se concreta en la decisión del epígrafe bajo el que deberíamos incluirlo en una bibliografía de sus obras. La crítica ha optado por dos opciones²⁴³: crear un espacio autónomo o incluirlo en el conjunto de sus ensayos. Su inclusión entre la obra ensayística de Murena –de forma similar a lo que ocurría con *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (Vid. 4.3.1.)-, incide en el cuestionamiento sobre la naturaleza indefinible del ensayo. En este caso, el libro es sentido como parte de su última producción ensayística. De hecho, resulta muy cercano a la elaboración de *La metáfora y lo sagrado*, no sólo porque responde a preocupaciones temáticas comunes –la redacción del libro es contemporánea a los programas radiofónicos– sino porque, como vimos en el anterior capítulo, el ideal de pensamiento de Murena en ese momento se encontraba más apegado a la experiencia inmediata, a “una interpretación en acción” tal como se ejercía en el diálogo radiofónico. Las interferencias entre el libro de ensayos y el libro de diálogos permiten desde un punto de vista de la recepción acercarnos al proceso previo a la escritura. Algunos textos que integran *La metáfora y lo sagrado* bajo la fijación del estilo expositivo aparecen en *El secreto claro* abiertos a la deriva del diálogo. En este sentido podríamos leer *El secreto claro* como trasunto oral de sus últimos ensayos, donde las transcripciones apenas retocadas con respecto a su dicción original son el registro del pensamiento captado en su dimensión más inmaterial. La lectura doble de los diálogos y de los ensayos traza un espacio de correspondencias, como si se tratase de dos traducciones parciales de un texto elidido, sólo legible entre ambas.

En estos diálogos radiofónicos se cumple en cierto sentido el ideal anacrónico de Murena. Siendo fiel a esta posición de “estar contra el tiempo”, el continuo acceso a “los antiguos saberes” no se lleva a cabo desde una perspectiva arqueológica, ni constituye una reconstrucción estrictamente erudita. Murena comenta en el transcurso de uno de los diálogos: “La tradición

²⁴³ Guillermo Piro en la bibliografía preparada para la antología *Visiones de Babel* incluye esta obra en un apartado denominado “Diálogos”, (Vid. “Bibliografía”, *Visiones de Babel*, op. cit., p. 510); Laura Strin en su aportación para la *Historia del ensayo argentino* la clasifica bajo el epígrafe “Otros”, (Vid. “Héctor Álvarez Murena: El secreto claro”, op. cit. p. 392); Teresita Frugoni de Fritzsche sin embargo la incluye en el mismo apartado de su obra ensayística (Vid., FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas del país y de su literatura* op. cit., p. 11); también como ensayo la recoge Margarita Martínez, Adriana Gómez y Juan Pablo Ringelheim en la bibliografía preparada para el dossier “Murena, autor anacrónico”, (Vid. *Artefacto*, Buenos Aires, n° 4, octubre de 2001, p. 130). En otros casos *El secreto claro* no aparece mencionada entre la obra de Murena, Vid. LAGOS, María Inés, H. A. Murena en sus ensayos y narraciones: de líder revisionista a marginado, op. cit., pp. 129-132 y CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, op. cit., p. 122. Nosotros hemos optado por incluir esta obra dentro de su ensayo, ya que como tratamos de demostrar la consideración de su peculiar naturaleza ensayística contribuye a la reflexión sobre este género, principal objetivo de este trabajo.

como cosa muerta no existe. Es un fantasma. Únicamente existe en la medida en que tradición es traer, y es reactivar, hacer viva otra vez una cosa con la propia vida”²⁴⁴. El arriesgado ejercicio de improvisación de pensamiento articulado en estos diálogos representaba en sí mismo una experiencia estrictamente presente, “un traer” mediante la propia palabra, exponiéndose como frágil y casi inaudible intervención en un contexto, el argentino de esos años, donde ya se anunciaban la brutalidad y el caos de los aciagos años inmediatamente posteriores.

En el propio texto de los diálogos encontramos numerosas referencias a la conciencia de ese ir contra corriente, principalmente por tratar “cuestiones tan altamente inactuales” en un medio como el radiofónico. A esta inadecuación se sumaba además la irreverencia de abordar *abiertamente* temáticas de carácter esotérico —a ello alude poéticamente el título “*El secreto claro*”²⁴⁵—, sabiendo que incurrían en peligros denunciados por ellos mismos —como la pérdida del valor de la palabra en los medios de comunicación masivos, o la tentación de la predicación—, peligros contra los que aplicaban siempre la distancia de una aguda auto-ironía:

M.: Claro. Porque fíjese que nosotros estamos hablando ante un micrófono y usando unos métodos que cualquier taoísta despreciaría. ¿Somos tan radicalmente falsos, o estamos tratando de que esa afinidad nuestra remotísima respecto del taoísmo llegue a algún lugar? (...).

V.: No sé, diría que el Tao nos está utilizando...

Ambos: ... a nosotros.

M. : Yo, para terminar, querría citarle un relato jasídico que no sé si es verdadero o apócrifo.

(...) Le preguntan a un rabí qué piensa de ciertos instrumentos de la vida moderna, de la técnica. Y el rabí dice: “Todo es absolutamente bueno...” “Pero maestro —le dice un discípulo, el ferrocarril, ¿para qué sirve?” “Sirve para hacernos ver cómo todo pasa rápido, y cómo pasa rápido también la vida.” “Bien, pero el telégrafo, ¿para qué sirve?” “Ah, el telégrafo. El telégrafo sirve para enseñarnos que lo que se dice acá es oído también allá arriba”²⁴⁶.

Varios contemporáneos cercanos a Murena han comentado que lo mejor de su pensamiento se filtraba en sus conversaciones. En ellas se mezclaban sorprendentemente reflexiones elevadas

²⁴⁴ MURENA, Héctor, VOGELMANN, David, J., *El secreto claro*, op. cit., p. 25.

²⁴⁵ En esta imagen se pone de relevancia un concepto central en el pensamiento de esencia metafórica de Murena: la importancia de lo secreto, lo hermético, lo incontable contado. De hecho, encontramos la expresión “secreto claro” en diversos momentos de la obra de Murena como *El pecado original de América*, en *El nombre secreto*, y en el importante poema, “Naturaleza del fin” de *El águila que desaparece*: “Diálogo / somos / entre / una corza / oscura / y / el secreto / claro”, op. cit., [p. 35]. En uno de los comentarios de F. G.: *un bárbaro entre la belleza*, Murena reflexiona sobre la dimensión simbólica de la irradiación de lo oscuro: “El *rayo* de la noche, quintaesencia de ésta, es una especie no de luna activa, sino de *sol negro*. *Sol niger* que se comporta como héroe paradójico de la luminosidad de la sombra”. op. cit., p. 137-138.

²⁴⁶ *Id.*, pp. 60-61.

con las cuestiones más cotidianas. Jorge Vehils comenta: “Pensaba, con el Zen, que cada día es sagrado y no puede repetirse y sus conversaciones, de cambiante inspiración, representan los momentos cimeros de su pensamiento como ha ocurrido con otros escritores”²⁴⁷. En un artículo aparecido en *La Nación*, en el homenaje dedicado tras su muerte a Murena, Vogelmann afirma al respecto:

Las constantes incursiones directas de Murena en el mundo místico religioso, el mundo de lo esotérico, de lo hermético, quedan minuciosamente documentadas en la mayoría de sus densos ensayos. Pero quienes lo frecuentábamos sentíamos casi siempre, aun en la conversación más cotidiana, su constante inmersión en aquellas esferas. Esta presencia se manifestaba a menudo inesperadamente. No había nada a lo que en cierto momento no aplicase esas pautas de una última instancia espiritual²⁴⁸.

En los diálogos de *El secreto claro*, a través de las continuas inflexiones y abruptos giros, es posible intuir la arritmia personal de las conversaciones de Murena. Las intervenciones dibujan una trama subterránea de pensamiento legible también en la particular dicción de sus escritos ensayísticos. Mediante el choque de opiniones, los diálogos se desarrollaban en pos de una continua irresolución: Vogelmann, fino y lúcido interlocutor, puntualizando buscaba la confluencia; Murena, conversador pasional, deshaciendo cualquier atisbo de sobrentendimiento evitaba el cierre de lo pensado. Ambas tensiones convergían en el acuerdo tácito de la amistad, una amistad expresada más allá de convenciones retóricas y fiel al principio de que sólo mediante desencuentros ocasionales es posible llegar a un encuentro pleno. A su vez, el gesto amistoso proyecta una lectura más amplia de este diálogo en un sentido historiográfico. Este diálogo podría ser sintomático en la irregularidad del intercambio entre dos individualidades –como ocurría con la amistad de Murena con Elemire Zolla-, de una alternativa a la adscripción grupal como sintagma básico del pensamiento de una generación. Más que por grupos suscriptores de un ideario, la generación sería reconocible en las relaciones puntuales, disensoras y dialogantes, a partir de las que se podría trazar una cartografía subterránea, la otra cara de las relaciones “oficiales”, reseñables en una historia entre la literatura y el pensamiento.

Volviendo a la hipótesis de la naturaleza ensayística de *El secreto claro*, podría considerarse la interesante observación de Américo Cristófalo que califica sus diálogos como “piezas de ensayo oral”²⁴⁹. Esta observación nos hace pensar en cierta duplicación de una característica

²⁴⁷ VEHILS, Jorge, “La mística y la acción (Héctor A. Murena)”, en *A la sombra de los robles*, Buenos Aires, Corregidor, 1987, p. 80.

²⁴⁸ VOGELMANN, D. J., “Murena y el mundo hermético”, *La Nación*, Buenos aires, 6 de julio, 1975, p. 1.

²⁴⁹ CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, *op. cit.*, p. 102 (en nota). José Luis Gómez Martínez

que, aunque discutible, se ha visto como definitoria del ensayo: su talante conversacional y dialógico²⁵⁰. Esta concepción insiste en que el “yo” ensayístico es un “yo” cuya prioridad es hacerse comunicable a un “tú” con el que comparte una intimidad, sobre todo a partir de la intuición de la especial participación del lector requerida por el ensayo. Como vimos, en el caso de Murena esta naturaleza dialógica se problematiza, ya que en sus escritos se trabaja con la prerrogativa de una no-escucha, fundamentada en una falta de comunidad donde la comunicación pudiera cumplirse. Lo que se articula es la intransitiva “voz del profeta”, -como lo definiese Beatriz Sarlo, refiriéndose en particular a Martínez Estrada-. Esta incomunicabilidad también está presente, aunque aparentemente subvertida, en los diálogos radiofónicos, diálogos que, como sus dos interlocutores reconocen, tienen bastante de monólogos:

M.: Romano Guardini dice en determinado momento de su libro *El fin de los tiempos modernos* (...): “Ha llegado el tiempo de la soledad en la fe”.

V.: Bueno, esto es esperanzado, también...

M.: ¡Claro!

V.: Lo mismo que...

M.: Esperanzado, pero la soledad en la fe ¿no indica que este diálogo, digamos, es antisacro? (Pausa) Le pregunto.

V.: Creo que, aunque se difunda por ondas radiofónicas, y no sé quiénes lo oyen, permanece en soledad, salvo que se encuentre...

M.: ...algún solitario.

V.: ...con algún oído que también esté en soledad²⁵¹.

De un modo paralelo a la ironía implícita en el hecho de difundir abiertamente conocimientos de índole esotérica, en estos diálogos es perceptible un tono confesional –muy raramente utilizado por Murena en sus ensayos-, gesto desconcertante por atentar contra el protocolo de lo declarable públicamente, incurriendo en un subjetivismo que no se autoimpone las limitaciones del pudor o la convención. Este deslizarse entre lo público y lo privado recuerda a “Los penúltimos días”, ese paradójico “diario público” que Murena había publicado en *Sur* al inicio de su trayectoria intelectual. Pablo Makovsky comenta al respecto: “en la mayoría de los diálogos reunidos en *El secreto claro*, en la voz de Murena se escucha también algo así como una

ha analizado brevemente la dimensión oral asociada a la aparición de nuevas formas ensayísticas vinculadas al medio radiofónico y televisivo (*Vid.* GÓMEZ MARTÍNEZ, José L., *Teoría del ensayo*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1981, pp.78-79).

²⁵⁰ *Vid.* WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, en particular el apartado “Al lector”, pp. 13-20.

²⁵¹ MURENA, Héctor, VOGELMANN, David, J., *El secreto claro, op. cit.*, p. 40.

confesión, como el compromiso sensible, personal, con esa conversación frente al micrófono.” Y cita las siguientes palabras de Murena:

Todos somos un anuncio, un anuncio de una ausencia. Todos sentimos en algún momento de nuestras vidas que hay algo más, de lo cual somos noticia. Un pre-anuncio, y que eso no llega nunca a cumplirse y que, si recordáramos siempre eso, si recordáramos nuestra irrealdad, este reino subsidiario que son los días de nuestra vida serían vividos de otra forma, con una generosidad, con una grandeza...²⁵²

Para el desarrollo de los diálogos radiofónicos siempre se partía de la lectura de uno o varios textos, propuestos indistintamente por Vogelmann o Murena. “Tomaremos hoy como pretexto para nuestro diálogo –o tal vez sería más coherente decir que este texto nos tomará a nosotros como pretexto-...”. Los fragmentos elegidos tenían alguna implicación espiritual -sin estar forzosamente emparentados con alguna religión-, perteneciendo en la mayoría de los casos a vertientes místicas del judaísmo y el islam, -como el jasidismo y el sufismo-, figuras singulares -como el Meister Eckhart o Chuang Tse- con el budismo, y otras religiones orientales. A través de las relaciones establecidas entre los textos los diálogos conformaban una personal geografía simbólica. Se buscaba mediante una mirada sincrética²⁵³, detectar las confluencias entre las distintas tradiciones pero sin caer en la simplificación de suprimir las distancias necesarias para su verdadera comprensión. Por ejemplo, en un momento del diálogo Murena reconoce que aunque considera interesantes principios del budismo, sería un error intentar aplicárselos directamente, ya que no puede dejar a un lado su condición de “bárbaro occidental”: “Si yo pretendiese que mi interpretación mental del budismo es aceptable, estaría haciendo un falseamiento de mi vida. Yo, en mi vida cotidiana, en mi soledad, o en mi vida con los otros, no alcanzo a saber esto vitalmente. Por lo tanto yo lo llamo misterio...”²⁵⁴.

Algunas de las preocupaciones recurrentes en la obra de Murena aparecen en estos diálogos, como el mito de la Caída o la nostalgia del origen, y lo hacen de una manera similar

²⁵² MAKOVSKY, Pablo, “Diálogos perdidos en el éter de los 70”, *El Ciudadano & la región*, Rosario, 4 de mayo de 2004.

²⁵³ Este sincretismo podría apuntar a un ideal religioso alternativo al callejón sin salida que para la religión depara inexorablemente el agotamiento de la modernidad. Trías afirma: “Quizás la única religión verdadera sería aquella *religión del espíritu* que fuese capaz de conjugar y sintetizar en un tapiz unitario el conjunto de esbozos fragmentarios que constituyen las religiones actualmente existentes. Tal religión del espíritu es un ideal al que se puede legítimamente aspirar. Podría concebirse como una referencia escatológica. Podría ser también la religión acorde a un tiempo histórico como el nuestro en el cual puede afirmarse que, legado de la modernidad, o la tradición ilustrada y moderna, en lo que tiene de negación unilateral del legado simbólico de la religión, comienza a comprenderse como perteneciente al pasado”. TRIÁS, Eugenio, *Pensar la religión*, op. cit., pp. 20-21.

²⁵⁴ MURENA, Héctor, VOGELMANN, David, J., *El secreto claro*, op. cit., p. 19.

a sus últimos ensayos –en el diálogo titulado “El deseo del mendigo”, se comenta la leyenda jasídica que, como vimos, es uno de los momentos fundamentales de *La metáfora y lo sagrado*-. Pero quizá una de las reflexiones más genuinas presente en los diálogos sea la de la posibilidad misma de interpretación de lo espiritual en la palabra escrita, lo que a su vez implica cierta metarreflexión sobre el proceder general en los comentarios. Murena en un ensayo recogido en *La cárcel de la mente*, “Visiones de Babel”, había señalado la decadencia que supone la escritura con respecto a la oralidad:

El sonido, ámbito único en que lo racional cobra su significación exacta, asegura una experiencia total. Por lo que la palabra hablada, en su adecuación plena a la índole del hombre, es caridad esencial: el sonido de la palabra empuja a quien la oye en la dirección justa del sentido de la palabra y, al empujarlo, al ahorrarle el instante de vacilación, le infunde la fe para que abra, para que haga posible el camino imposible que es la vida²⁵⁵.

El sonido conmueve y actualiza en su unicidad el sentido presente de las palabras. Los diálogos radiofónicos hacen consciente esta condición oral y la vuelven autorreferencial. Se dialoga a partir de fragmentos que en muchas ocasiones son también registros de textos orales. Y así se pone en marcha un cadena que tiene mucho que ver con la idea de transmisión de una tradición. Pero para Murena la tradición tendrá sentido en la medida en que suponga un “traer” algo que debe ser actualizado en el presente, y esto implicará un especial trato con los textos:

Todo texto escrito que está en un libro sacro es, en realidad, una incitación para que volvamos a vivir. La mayoría de las gentes los toman en una forma dogmática. Y de ahí surgen las religiones, las Iglesias sobre todo. Si cada uno hiciera que ese texto se reescribiera en él –tal como está escrito-. En su corazón, esos textos serían...serían el lenguaje de los pájaros: un lenguaje muy variable y muy vivo, que es lo que Adán sabía en el Paraíso²⁵⁶.

Y más adelante insiste en esta relación entre lo escrito y su vivencia:

nuestra falta consiste en no aportar nuestra vida a los textos. No aportar nuestra vida a los textos es no aportar nuestra vida a cualquier circunstancia de nuestra vida. No aportar nuestra vida a todo lo que se nos presenta²⁵⁷.

Murena había publicado en *La Nación* un breve ensayo titulado “Escrituras Pálidas”

²⁵⁵ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, op. cit., p. 261.

²⁵⁶ MURENA, Héctor, VOGELMANN, David, J., *El secreto claro*, op. cit., p. 50-51.

²⁵⁷ *Id.*, p. 51.

donde se refiere a una fábula de Kierkegaard citada por Adorno en su temprano ensayo sobre la estética de este autor. En ella se cuenta la historia de alguien que posee una carta que podría darle la clave de su felicidad absoluta, pero por su mal estado resulta casi ilegible. El hombre intenta leerla, dándole una y otra interpretación, forzando la vista a riesgo de perderla y “con el correr del tiempo la escritura se torna cada vez menos clara, hasta que el papel se marchita y al hombre no le queda más que su ojo ennegrecido por las lágrimas”²⁵⁸.

Murena plantea en el comentario de este texto una reflexión similar a la que se desprende de los diálogos radiofónicos: hasta qué punto estamos capacitados para leer, para ensayar una aproximación a unos textos cuyo significado se desenvuelve en un plano tan accesible que resulta intolerable. En el texto religioso se agudiza el quiebre de la identidad entre la lectura y su objeto, ya que la identificación se produciría por una aceptación de un valor que sobrepasa la letra tocando la vida. La ceguera ante los textos religiosos se generaliza a una forma de lectura: “En los textos, nuestros ojos abandonaron la persecución de lo inapreciable, trocándola por la de lo útil”²⁵⁹. Murena en sus comentarios no deja de hacer consciente un hecho que resulta ineludible desde una perspectiva crítica: la pérdida de la fe implica una cierta incapacidad interpretativa, incapacidad evidenciada por la paradoja de que cuánto más se busca aclarar ciertos textos, más ininteligibles se vuelven. Más allá del lamento, que podría tener mucho de queja romántica por una pérdida de actitud espiritual en la contemporaneidad, en la propuesta de Murena se reivindica una posición intelectual traducible en una fe heterodoxa en la literatura. Fe que se reconoce en una total indefensión ante el objeto literario, y que a través de la lectura que sale de sí no trata de doblarlo a un fin, lo ensancha con humildad asumiendo su naturaleza inconmensurable.

A través de los diálogos de *El secreto claro* asistimos a una singular *lectura* ensayística. Lectura más que escritura, que se revela haciendo explícitas y luego subvirtiendo las anomalías propias del ensayo. Pues estamos ante un ensayo que a modo de partitura incluye las marcas de una oralidad previa, pero una oralidad proyectada a su vez como improvisación de lo escrito; un ensayo que revela a la intemperie de lo público la confesión más personal y el secreto milenario; un ensayo que si dialoga lo hace sumido en una terrible soledad, y que atravesó hecho ondas un contexto nacional ensordecido. Y así lo seguimos escuchando aún hoy entre los silencios también recogidos en sus páginas.

²⁵⁸ MURENA, Héctor, “Escrituras pálidas”, *La Nación*, Buenos Aires, 8 de noviembre de 1970.

²⁵⁹ *Ibid.*

4.6. HACIA UN FINAL INCONSUMIBLE

4-6.1. LA IRRESOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS

Existe la tentación de rastrear en la última obra de un autor indicios que a modo de clave testamentaria permitan otorgar una coherencia definitiva a toda su trayectoria. Pero al igual que en la vida el final se perpetra en el margen de lo no previsible resultando por ello en buena medida intratable. Por su parte la escritura - como definiera Blanchot- se cumple cual reverso (im)posibilitador de la muerte; la decisión del escritor sobre *el final* queda excluida en este límite, y sólo podrá presenciar sus últimas líneas mediante ese suicido inverso que supone la renuncia voluntaria a la creación. La mayor parte de las veces será la muerte, selladora sistemática de inacabamientos, quien escriba literalmente la falta póstuma de una obra. En el caso de Murena la muerte interrumpió de un modo abrupto una labor intelectual y creadora que le había llevado incansablemente a tantear la posibilidad de una armonía fragmentaria e irresoluble en sí misma²⁶⁰. Pocos días antes de su muerte un amigo entregaba a la imprenta los originales de *El águila que desaparece* con la petición expresa de que no apareciera el número de las páginas. Godino caracterizó lúcidamente este libro como “diario de una muerte cercana”²⁶¹, y como si de los poemas japoneses a la muerte se tratase, —poemas que son pronunciados por maestros del zen con el último aliento de su vida—, quedaban suspendidos en el trance hacia la letra impresa. Como vimos, dos años antes había publicado una personal alabanza al silencio, *La metáfora y lo sagrado*,

²⁶⁰ Murena fallece el cinco de mayo de 1975. Desde muy temprano se especuló sobre “las oscuras circunstancias” que rodearon su muerte. A pesar de no haber sido confirmado por familiares ni especialistas, el dato del suicidio empezó a difundirse en diversas publicaciones, llegándose incluso a incluir a Murena en una antología especializada: *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*, (Selecc. Coord. y notas de José Luis Gallero), Madrid, Fugaz Ediciones Universitarias, 1989, pp. 305-310. En esta antología se ofrecen entre otras informaciones erróneas los siguientes detalles sobre su muerte: “Un día de mayo de 1975, después de aprovisionarse de varias cajas de vino, Héctor Murena se encierra en el cuarto de baño de su casa de Buenos Aires, donde será hallado sin vida” (p. 305). El hijo del escritor, Sebastián Murena, publicó un artículo en *La Nación* para responder a las especulaciones sobre este aspecto de la biografía de su padre, que citamos aquí por su interés testimonial: “La primera vez que oí hablar de esto fue hace unos dos o tres años, en una nota de Griselda Gambaro sobre mi madre, en la cual se mencionaba el ‘suicidio’ de Murena. Debo decir que antes de reaccionar, consulté a mi familia cercana y a amigos; ¿había habido circunstancias de la muerte de mi padre que me habían sido ocultadas a causa de mis cuatro años de edad? ¿Tal vez a los treinta años estaba yo lo suficientemente maduro como para conocerlas? (...). Sin lugar a dudas, me dijeron, mi padre había muerto de las consecuencias de sus excesos alcohólicos (...) Y por cuanto yo sé, bebió aún más durante sus últimos días, en su departamento de Buenos Aires, en la calle San José. Allí fue a buscarlo mi madre un día y lo llevó a nuestra casa en la calle Carlos Pellegrini, donde el cinco de mayo de 1975, a las diez de la noche, murió de un paro cardíaco. Por lo que yo y cuantos estaban presentes en el momento de su muerte sabemos, no se trató de un suicidio”. ÁLVAREZ MURENA, Sebastián, “Sobre el ‘suicidio’ de mi padre”, *La Nación*, 29 de diciembre de 2002. Por lo que respecta a nuestra particular investigación, todas las personas cercanas a Murena que tuvimos ocasión de entrevistar se refirieron siempre al proceso de auto-destrucción que caracterizó los últimos años de su vida, más que a un acto puntual que culminara con su muerte.

²⁶¹ GODINO, Rodolfo, “H. A. Murena: instantáneas dentro de contexto”, *El jabalí*, Buenos Aires, n° 10, 1999, p. 14.

su último libro de ensayos. Y todavía dejaba entre sus papeles una novelita inédita y terrible en su incorrección, *Folisofía*, sobre cuya portada mecanografiada podía leerse la advertencia “Por favor, en caso de ser publicado, respétese estrictamente la ortografía del original”.

En estos tres últimos libros escritos ecuanímente en cada uno de los géneros que transitó sin interrupción a lo largo de su obra, la escritura de Murena alcanza una altura excepcional, siendo para muchos sus mejores libros. Cada uno asume desde su especificidad genérica un máximo riesgo, propiciando mediante su articulación triple una compleja experiencia del fin. No en el sentido de la obra lograda y unitaria, sino en el de una exacerbación de la tensión entre los fragmentos. Pareciera como si se estuviese haciendo converger trayectorias de autores diferentes –los “dos o tres Murenas” a los que se refería Raimundo Lida²⁶²-. El juego de paradoja e inversión agudizado en esta última etapa pone de manifiesto una tendencia que hemos ido rastreando en toda su obra: la dialéctica entre el ansia de integración en una unidad originaria y la defensa “diabólica” de un radical fragmentarismo, única forma plena de vivir la contemporaneidad en un tiempo signado con los estigmas de lo desarticulado. El fragmento inaugura una nueva forma de pensar la continuidad, expone ante las heridas de la caducidad su salvación destructiva. Esta tensión nos lleva a pensar por ejemplo en la dinámica interpretativa enunciada por Octavio Paz en términos de “tradición y ruptura”, tan importante en el ámbito hispanoamericano, pero también en autores con una amplia resonancia en Murena como es el caso de Benjamin o Adorno, “pensadores que conocen de cerca el profundo impacto de la crisis, que saben de errancias por zonas desprovistas de optimismo histórico y que, precisamente allí donde la deriva parece llevarlos hacia los extremos del desencanto, redescubren la esperanza”²⁶³.

Quizá el género donde este diálogo entre lo unitivo y lo fragmentario es encarnado de un modo más constitutivo y esencial sea en la poesía. Sobre fuertes oposiciones los poemarios de Murena van tramando la base de una compleja visión poética, puesta ya de manifiesto desde títulos como *El relámpago de la duración* o *El demonio de la armonía*. En la última etapa lo poético adquirirá un lugar central infiltrándose en toda su creación; predominancia de la que hablaban los ensayos de *La metáfora y lo sagrado*. *El águila que desaparece* atravesará el entramado opositivo de esta trayectoria proponiendo una representación capaz de negarse a sí misma: el enigmático trazo de la desaparición. Esta suspensión hace relevante su calidad de último libro. El tratamiento de

²⁶² Vid. LIDA, Raimundo, “Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas”, *Eco*, n° 183, 1977, pp. 34-32. También en *La Anunciación*, Buenos Aires, n° 1, 1989, pp. 86-92. Este artículo es fundamental para una comprensión de esta última etapa de Murena. Son especialmente valiosas las alusiones a su relación epistolar con Murena. Las citas de sus cartas hacen referencia a las fuertes contradicciones que lo acuciaban en este momento de su vida.

²⁶³ FORSTER, Ricardo, *W. Benjamin, Th. W. Adorno: El ensayo como filosofía*, op. cit., 1991. p. 161.

lo que deja de tener presencia permite una difuminación del tránsito a la muerte, su inminencia es algo que, excluido de la obra, sin embargo la completa.

4.6.2. PULSIÓN DEL FIN. CONSTANTES DE UNA DERIVA POÉTICA

Desde los primeros textos de Murena abundan indicios de una “pulsión del fin” que le valió cierta fama de apocalíptico²⁶⁴. Su primer libro, *Primer testamento*, ya se inauguraba con esta paradoja, la de ser un temprano texto “de dolorosa antropología o teología”²⁶⁵ extremadamente volcado a la muerte. También en su primer libro de poemas *La vida nueva* encontramos muestras de esta mirada elegíaca, como los perturbadores versos: “Esta serena disposición de muerte/ que con palabras expreso y quizás redimo”²⁶⁶. Vocación entendida como vecindad entre lenguaje y finitud que le llevaría muchos años después a escribir en uno de sus ensayos: “hay una noticia concreta que jamás leeremos en un texto de información: la de nuestra muerte, la única que en verdad nos importa”²⁶⁷. Murena mismo tuvo que acudir a un heterónimo para llevar a cabo su mefistofélica tentativa de poder comentar su propia obra desde la perspectiva de la muerte, como vimos en nuestro análisis de *F. G.: un bárbaro entre la belleza*²⁶⁸. Una de sus últimas novelas *Caína muerte*, corrosivo ejercicio de *escritura terminal*, llegará a proponer mediante una delirante escatología la posibilidad de un no-final cuando los personajes se retuerzan y ardan sin quemarse en “un fuego que los afina”: “¿Bailarán así, como entonando un ruego, siempre y hasta la eternidad en ese fuego que no los consumía?”²⁶⁹.

R. Godino califica el último libro de poemas de Murena como “Diario de la muerte

²⁶⁴ Esta fama se apoyaba tanto en su obra como en su persona. Juan Liscano se refería a una peculiaridad del trato con Murena: “Hace bien Baica Dávalos, el amigo y el compañero de trabajo con quien hicimos *Zona Franca* durante más de diez años, en calificar de ‘presencia de la muerte’ lo que se sentía muchas veces junto a Murena”. LISCANO, Juan, “H. A. Murena”, *op. cit.*, p. 1.

²⁶⁵ *Vid.* LIDA, Raimundo, “Dos o tres Murena: cartas, recuerdos, relecturas”, *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁶ MURENA, Héctor, *La vida nueva*, Buenos Aires, Sudamericana, 1951, p. 142.

²⁶⁷ MURENA, Héctor, *La cárcel de la mente*, *op. cit.*, p. 263

²⁶⁸ “Le pregunté una vez a F. G. cómo explicaba la recurrencia casi obsesiva de este tema [la muerte] en su poesía. Me miró, ¿no era obvio? “Toda vida que no es escatológica –dijo más o menos- es cadavérica. El único logos viviente, válido, es el que se alimenta del fin, de lo último”. MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, *op. cit.*, p. 77.

²⁶⁹ MURENA, Héctor, *Caína muerte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1971, p. 170.

cercana” aludiendo a un momento en que el círculo entre la creación y la vida parecía estrecharse. Son muchos los testimonios que recuerdan cómo vivía el autor en estos tiempos: apartado de cualquier acto social en su apartamento de la calle San José en un barrio popular del sur de Buenos Aires; la prensa amontonada por el suelo impidiendo casi el paso; la humedad levantaba el revoque de las paredes. Murena había prescindido incluso de los muebles y escribía sobre cajas de verdura amontonadas. Sus pertenencias se iban limitando a unos cuantos objetos simbólicos, “objetos que valían por lo que no eran” (una imagen de San Sebastián, una hermosa talla de madera -aquella de la portada de *El águila que desaparece*-, una medalla con la estrella de David, un pez cristiano, una piedra verde del Islam). Veía en todo -como nos comentan sus conocidos-, indicios de la acechanza de la muerte. “En su última visita a Caracas insistía —puede ratificarlo el poeta Juan Sánchez Peláez- en que todos los signos y señales horoscópicas indicaban que había alcanzado la edad de morir”²⁷⁰. Ya no contaba con el apoyo editorial que lo había respaldado desde el origen de su carrera. Por primera vez tenía que pagar él mismo sus ediciones. Esta era la estampa de un escritor al que su ímpetu autodestructivo había llevado hasta la enfermedad, por esa afición a la que Pessoa —otro gran amante de las consultas astrológicas— había aludido desde un pie de foto como flagrante “*de-litro*”. En el país se sentían ya los primeros síntomas del caos y la violencia que estallarían un año más tarde²⁷¹. Murena aislado, cada vez más fiel a una vía de total ascetismo no dejaba de enfrentarse diariamente a esa decisiva batalla que para él siempre fue su dedicación literaria. “Poco antes de morir (...) confió a Jorge Capello que por las noches apoyaba su frente en el suelo y permanecía horas así sin poder articular palabra”²⁷². Habría cabido esperar que le abandonaran las fuerzas, pero no fue así. Sus últimos textos, y en particular sus poemas, testimonian que no cedió al desconsuelo ni un ápice de su exigencia.

En una primera aproximación a *El águila que desaparece* muchos son los rasgos *externos* que nos alertan de su particular consistencia poética: sus versos de un contorno escueto y simétrico se disponen en la página con la frágil precisión del dibujo exponiendo una tendencia casi caligramática a lo no-dicho. La ausencia de paginación también enunciará este silencio, pues extraviada la sucesión burocrática del número, cada poema es reservado por variación al

²⁷⁰ LISCANO, Juan, “H. A. Murena”, *La Nación* (Suplemento cultural), Buenos Aires, 6 de julio de 1975, p 1. Este mismo crítico en otro artículo comentaba: “Muchas veces me dijo [Murena] (...) que debía morir al alcanzar los 50. Lo había sabido por su horóscopo. Hizo mucho para que esto se cumpliera”. LISCANO, Juan, “Recuerdo a Murena”, *op. cit.*, p. 6.

²⁷¹ “En 1973, la amenaza y la certeza de un segundo peronismo lo llenaron de estupor. No podía dar crédito a la recidiva, a la multitudinaria amnesia y al alucinante retorno, seguido, para perfeccionar el absurdo, por la salida a escena de dos figuras del varieté centroamericano colocadas, acaso por arte de hechicería, en la cima del poder. ¿Había que reír o llorar? Murena, desconcertado, reía y lloraba a la vez como esos personajes tragicómicos del grotesco porteño”. CRUZ, Jorge, “El alimento de los elegidos”, *op. cit.*, p. 27.

²⁷² GODINO, Rodolfo, “H. A. Murena: instantáneas dentro de contexto”, *op. cit.*, p. 9.

instante. Los títulos colocados al final de la página que precede al poema espejean gráficamente su sentido. Todas estas cuidadas marcas tipográficas apuntan sin grandilocuencias a una esencialidad que se hace tangible en su lectura. En palabras de Godino: “los poemas se mueven como latidos insistiendo una y otra vez —el tiempo se acaba—, en vaciar el río de lo inexplicable en la débil palabra que nos fue dada”²⁷³. La extrema depuración de estos textos encarna un límite perseguido durante toda su trayectoria poética por Murena, trayectoria que a su vez se intuye como genealogía borrada tras sus versos. El proceso de progresiva “desnudez” poética no obedece a una pretensión de “pureza”, sino que es consecuencia de una lógica de concentración paralela a la de su pensamiento que ya se intuía en sus primeros poemarios. Precisamente contra los excesos reflexivos de su propia poesía — “poesía filosófica” en la misma línea que la de Girri²⁷⁴— Murena agudizó una mirada lírica que buscaba deshacerse del lastre intelectual, de esa “cárcel de la mente” de la que renegaba en sus últimos ensayos. Un momento de una extrema importancia en este proceso de afianzamiento de su voz poética fue su libro *El escándalo y el fuego* (1959)²⁷⁵, escrito como él mismo comenta en un arrebatador impulso —similar al de la escritura automática— en apenas una semana. Estos poemas por su extraña abstracción y su gran altura poética tienen mucho que ver con el despojamiento reflexivo y visionario de su último libro, como observamos en la condensada cadencia elegíaca del siguiente poema²⁷⁶:

²⁷³ *Id.*, p. 15.

²⁷⁴ *Vid.* FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas del país y de su literatura*, *op. cit.*, pp. 93-94. Señala esta autora al ubicar la obra poética de Murena con respecto a sus antecedentes y coetáneos: “la única figura del martifierrismo que deja algo en él es Borges, pero no por su programa criollista que emprendió a finales de la década del 20, sino por el rechazo del rubenismo y sencillismo y por su búsqueda constante de la concisión expresiva. No se advierten en cambio contactos visibles con la manifestación neorromántica del 40 (...), pues para Murena tal grupo es un retorno nostálgico a un pasado muerto”. *Id.*, p. 94. Esta autora comenta además el rechazo por parte de Murena de las poéticas de vanguardia, en particular del surrealismo. La de Murena sería por tanto una filiación extraña en la tradición poética argentina. Únicamente se le podría emparentar con la poesía de Alberto Girri, una poesía rigurosa, de raigambre filosófica en la que se advierte una personal interpretación de los clásicos y una influencia directa de autores de lengua inglesa.

²⁷⁵ Existe una temprana y valiosa crítica sobre *El escándalo y el fuego* del poeta Roberto Juarroz, que resulta significativa por poner cara a cara la poética de dos autores que aunque muy diferentes comparten un personal y lacónico apartarse de las líneas canónicas de la poesía argentina contemporánea. Roberto Juarroz señala así lo que para él es fundamental en esta obra: “Es este su encuentro [de Murena] con el poema breve y con su entrañable posibilidad, doblemente urgente aquí y ahora. (...) Resulta particularmente interesante reparar en el reiterado injerto de lo aforístico en el cuerpo poemático, con todo el riesgo que eso supone, salvado aquí gracias a la eficaz alternación de figuras sensibles y figuras de pensamiento”. JUARROZ, Roberto, “H. A. Murena. El escándalo y el fuego”, *Señales*, n° 116, 1965. pp. 31-32.

²⁷⁶ Pezzoni insiste en la importancia de *El escándalo y el fuego* como un momento de inflexión claro en la obra poética

LIX

Desde tu muerte
desciende
la vida
hacia
tu nacimiento.
Por eso
todo
lo que de entrañable
descubres
luego
en el sendero
es
un reconocimiento²⁷⁷.

Entre diversas texturas poéticas vamos encontrando en el resto de sus libros construcciones de una inquietante simplicidad sintáctica, y una gran densidad semántica -lograda al violentar los límites de la evocación- que parecieran preanunciar cual fragmentos de “una lengua venida de otra parte” la radical escritura de *El águila que desaparece*²⁷⁸. Pero quizá sea en *El demonio de la armonía* (1964) -libro de tono irregular- donde encontremos más indicios de la poética que culminará en su último libro. Estos rasgos se traducirán en la absoluta necesidad entre la construcción lingüística y un discurrir del sentido fiel a su dinámica silenciosa. Deteniéndonos en los puntos de intersección entre las poéticas de ambas obras trataremos de rastrear las bases de este “nuevo lenguaje”: en estos libros el poema parte de un suceso que apenas enunciado

de Murena: “Éste es el punto a partir del cual cambia su rumbo el poetizar de Murena. Desgarrando su instrumento (...) y mostrando de qué están hechas sus entrañas, arranca de él una límpida, desolada nota. Ante ella retrocede el intelecto, la imagen fluye libre de su vigilancia y el verso adquiere (...) ritmo entrecortado y violento que brota como escándalo entre el orden porque no sigue los cánones del pensamiento, sino los de hablarse a solas”. PEZZONI, Enrique, “H. A. Murena: Poesía y silencio”, *Papeles de Son Armadans*, XXXVIII, N° CIXIII, 1965, p. 208. Luis Thonis en un importante artículo sobre la poesía de Murena lleva a cabo un análisis conjunto de *El escándalo y el fuego* y *El águila que desaparece*, *Vid.*, THONIS, Luis, “El error de escribir (acerca de la poesía de Héctor A. Murena)”, *op. cit.*, pp. 115-127.

²⁷⁷ MURENA, Héctor, *El escándalo y el fuego*, Buenos Aires, Sudamericana, 1959, p. 69.

²⁷⁸ “En versos que van como llevándole al poeta la delantera y que afinan, ensayan, preludian su voz última, se configura a través de esos años un Murena que ya no necesita de polémicos contrastes y claroscuros, que sabe rehuir el énfasis y no petrificarse en riquezas (...) su sentido general es el de un avance hacia adentro, hacia un máximo de concentración y transparencia. Versos como de alma en su punto, que cercana a la hora de la verdad escueta, puede vivir ya con la sola guía del sueño interior”. LIDA, Raimundo, “Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas”, *op. cit.*, p. 30

pareciera transmutarse en materia de revelación; los objetos son los responsables de otorgar un sentido a las acciones, mientras que el sujeto que sostiene el discurso, apenas capaz de reconocerse, esgrime una y otra vez los estigmas de su in-identidad. Leemos por ejemplo en “Apogeo de la simetría” de *El demonio de la armonía*:

Un hacha cae,
muere la ceniza,
en su presa
se hunde:
si yo fuese yo,
quien sería²⁷⁹.

y en “Fortuna pura” de *El águila que desaparece*:

Yo
tengo
un río
que conozco
y desconozco
como lo que uno
es.
Por fortuna
yo soy
¿quién sabe?
yo
no soy
yo²⁸⁰.

En otros casos el discurso se vuelca hacia el tú, construyéndose mediante marcas de un talante preceptivo. La palabra se hace acción y, como si de un mandamiento se tratara, busca imprimir un sentido meditativo a la lectura. Lo que leemos es el resultado en potencia de una determinada actitud ante el texto²⁸¹. Encontramos en ambos libros varios ejemplos de estos poemas-plegaria,

²⁷⁹ MURENA, Héctor, *El demonio de la armonía*, Buenos Aires, Sur, 1964, p. 22.

²⁸⁰ MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, op. cit. [p. 77] (Por carecer de paginación y de índice, hemos optado por señalar entre corchetes el número de página que ocupa el poema, a fin de facilitar al lector el seguimiento de nuestras citas).

²⁸¹ “Así la lectura es una forma de contemplación”. MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 46.

por ejemplo “Tiempo de nunca” del *Demonio de la armonía*:

detente entonces,
escucha
el canto del ruiseñor
que templa también
la sangre del malvado:

mira algo fijo²⁸².

Y “Vibración del nombre” de *El águila que desaparece*:

Aprieta
los pulgares
contra
los oídos
oirás
tu arroyo
que es de todos²⁸³.

La plegaria y la prescripción se funden en estos textos mediante construcciones opositivas. Los opuestos se mantienen en equilibrio mediante un juego de rupturas sintácticas, distribuidas en el poema no con un fin estético, sino en virtud de una exclusión moral. Leemos en “Espacio de Asfodelos”:

Paraíso, infierno
si no lo llevamos
dentro²⁸⁴.

y en “Anillo del pensar” de *El Demonio de la armonía*,

Calla aquel
que sabe

²⁸² MURENA, Héctor, *El demonio de la armonía*, op. cit., p. 26.

²⁸³ MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, [p. 21]. También en el poema “Paisaje detrás del paisaje”: “La bella / copa / hipnótica. // Déjala caer / serenamente/ rómpela / contra / el suelo. // Soplo del gran misterio/ llenará / entonces / tus ojos”. *Id.*, [p. 31].

²⁸⁴ MURENA, Héctor, *El demonio de la armonía*, op. cit., p. 38.

y aquel
que no sabe
habla²⁸⁵.

Y de un modo más sintético en “Existencia del linaje” de *El águila que desaparece*:

Sólo
en lo invisible
de verdad
moramos²⁸⁶.

El poema se dice en varios niveles de representación. Mediante la contemplación simultánea de los estratos del signo se hace visible una trans-realidad. Muchos de los poemas explicitan esta superposición de sentidos. En “La vida hacia todo” de *El demonio de la armonía* leemos:

En el ciprés nuestra
mano toca el ciprés
insomne debajo del
ciprés²⁸⁷.

En *El águila que desaparece* en “Signo del torrente”:

El torrente
que oculta
la montaña
en verdad
mostrándola
está²⁸⁸.

y en “Azares nocturnos” donde se hace fluir la línea de imbricación entre realidad y lenguaje:

La palabra
única

²⁸⁵ *Id.*, p. 62.

²⁸⁶ MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, *op. cit.*, [p. 79].

²⁸⁷ MURENA, Héctor, *El demonio de la armonía*, *op. cit.*, p. 78.

²⁸⁸ MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, *op. cit.*, [p. 17].

realidad
que poseo
y la realidad
real
arroyo púrpura
que corre
bajo
la palabra²⁸⁹.

En estos poemas el ritmo se desencadena por transformación y la transformación siempre es albergada por el gesto mínimo. Lo mínimo se hace invisible por vibración y todo termina por producirse en el margen de lo indiscernible. En *El demonio de la armonía* encontramos un delicado ejemplo en “Geometría del hado”:

La fabulosa garza
que al posarse
cambia el bosque²⁹⁰

También en el poema “Colibríes” de *El águila que desaparece* donde se da acceso a la perturbadora contemplación de la metáfora-realidad de la naturaleza:

Un hombre
es
un hombre.

Y sólo el fuego
al fuego
consume.

¡Pero el colibrí
que no vuela
ni brilla
ni canta
es una magnolia
un relámpago
un río!²⁹¹

²⁸⁹ *Id.*, [p. 25].

²⁹⁰ MURENA, Héctor, *El demonio de la armonía*, *op. cit.*, p. 81.

²⁹¹ MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, *op. cit.*, [p. 37].

4.6.3. RESURRECCIONES DE LA PALABRA EN *EL ÁGUILA QUE DESAPARECE*

Muchas son las aves que sobrevuelan los textos de Murena²⁹². En su último libro será la inquietante imagen de una de ellas la que desde el título proyecte su indescifrable sombra sobre todos los poemas. El águila, animal con un nítido sentido esotérico, representa en varias tradiciones la plenitud solar, el contacto con la trascendencia²⁹³. Este significado simbólico subyace sin duda en la elección de Murena, -tan interesado en cuestiones alquímicas por aquellos tiempos-, pero conviviendo con otras evocaciones. Raimundo Lida en su citado artículo alude precisamente a un posible antecedente de esta imagen: en una conversación en sus tiempos en Harvard, él mismo le había sugerido a Murena en relación a un proyecto que se traía entre manos la imagen del águila mencionada en el pasaje de “El infierno”²⁹⁴. Este crítico aplicaba esta “imagen infernal” al desafío del último ciclo de novelas de Murena, y comentando más adelante los poemas de *El águila que desaparece* afirma: “No es fácil decidir hasta qué punto la imagen aquilina del Infierno pudo entrar en el título, altivo e infausto, del libro entero. Quién sabe qué otras águilas prestigiosas se agitan en el seno de esa imagen”²⁹⁵. De hecho la imagen de una magnánima y misteriosa ave ya había aparecido en anteriores libros de Murena. Al final del importante poema “Homenaje a las lenguas” de *La vida nueva* (1951):

²⁹² Analizando los poemas de su heterónimo F. G., Murena precisa el valor simbólico que en ellos poseen las aves: “el poeta los considera con la mirada metafórica, afin a los misterios: también en este caso los pájaros ‘dibujan’ con su vuelo algo, pero no un viejo palacio de existencia concreta, sino una ciudad inmaterial, ‘secreta’. Los pájaros son –en todas las grandes tradiciones religiosas- tanto ángeles como signos de comunicación con los estados superiores –suprahumanos- del Ser: la ‘secreta ciudad’ es la Tierra de los Bienaventurados, la Jerusalén Celeste, el Paraíso, raíz divina de la ciudad terrestre”. MURENA, Héctor, *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, op. cit., p. 153.

²⁹³ “Símbolo de la altura, del espíritu identificado con el sol, y del principio espiritual. La letra A del sistema jeroglífico egipcio se representa por la figura del águila, significando el calor vital, el origen del día. El águila es ave cuya vida transcurre a pleno sol, por lo que se considera como esencialmente luminosa y participa de los elementos aire y fuego. Su opuesto es la lechuza, ave de las tinieblas y de la muerte. (...) Dante se llega a referir al águila como el pájaro de dios”. CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, pp. 57-58.

²⁹⁴ “En algunas de nuestras más descosidas conversaciones en Harvard nos habíamos entretenido un rato mezclando ciertos proyectos quizás realizables con otros locamente ambiciosos, y recuerdo haber citado alabando uno de estos en broma, cierto verso del Infierno (IV, 96) en honor de Virgilio: el del águila y su vuelo soberano. Alguna vez –eran ya los tiempos del Sueño de la razón- se lo reiteré a Murena por escrito, aludiendo a diferencia de aquella lejana charla de Widener, no irónicamente a ninguna impecable Eneida, bella y rotunda, sino, en serio a la aventura de Murena en aquellos años en que yo le escribía: al insólito vuelo de su atrevimiento”, LIDA, Raimundo, “Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas”, op. cit., pp. 27-28.

²⁹⁵ *Id.*, p. 32.

Como el humo de un mito malo
sube en la tarde vieja hasta mí
la algarabía, el espasmo de los idiomas perdidos.
Sobre ellos, sobre esas ruinas,
asentará sus alas el misterioso pájaro invisible del silencio
de cuyo pico sale la voz nueva
como de algunas muertes otra vida²⁹⁶.

Llama la atención que tan tempranamente este “misterioso pájaro invisible del silencio” aparezca vinculado en su total inmaterialidad a un renacer de las palabras, a una dicción que regresa ungida por la distancia de la muerte. En este sentido esta imagen estará fuertemente emparentada con la de su último libro a través de la preocupación común por una dimensión futura del lenguaje. También insistirá en esta línea el poema titulado “Águila remota” de *El demonio de la armonía* que se abre con una queja ante la vaciedad imperante de los enunciados, discursos condenados a la hipnosis de un nihilismo estéril:

Se narra la corteza,
se entrona lo falaz,
a la danza encantada
llega siempre el cero.

¿Quién llama?²⁹⁷

Con todas sus resonancias y connotaciones –como antiguo símbolo esotérico, como ave literaria, o como presencia recurrente en la poesía de Murena²⁹⁸– el águila cobra en su último libro una nueva dimensión al vincularse al verbo “desaparecer”. Ya habíamos adelantado que la desaparición es un concepto que pone en crisis el sentido mismo de representación. Luis Thonis comentando los poemas del último libro de Murena afirma que “es importante para leer sus

²⁹⁶ MURENA, Héctor, *La vida nueva*, op. cit., p. 52.

²⁹⁷ MURENA, Héctor, *El demonio de la armonía*, op. cit., p. 71.

²⁹⁸ Podría rastrearse incluso un trasunto simbólico-objetual de esta imagen. Eduardo Stilman refiriéndose a los regalos que pocos meses antes de su muerte Murena hizo a un amigo cuenta: “(...) le regaló una cantidad de libros raros y un talismán: una lechucita emplumada que durante años lo había ‘presidido’, y que aparecen en muchas de las fotografías en su casa. Se desprendía de la lechucita porque la había reemplazado por un águila imponente, magníficamente tallada en madera. Cuenta la tradición que ese águila fue hallada, después de su muerte, dando la espalda a la puerta de la casa, al mundo”, STILMAN, Eduardo, “El escritor que amaba a los caballos”, op. cit., p. 11. La talla a la que se refiere Stilman, es la talla que aparece fotografiada en la portada de su último libro de poemas.

metáforas y en especial la de algo que escapa a toda figura: que ha habido una catástrofe que no tiene representación”²⁹⁹. El vuelo excesivo del águila parecería provocar una salida de la esfera de la imagen. En este sentido podemos ver la inminencia de la desaparición como el indicador de una inversión del movimiento metafórico; inversión que nos llevaría a matizar la relación de este libro con *La metáfora y lo sagrado*. Es cierto que podemos detectar una gran confluencia entre ambas obras, como ha sido destacado por varios críticos que han visto en *El águila que desaparece* una puesta en práctica de los presupuestos teóricos de sus últimos ensayos. Se suele argüir la preponderancia del silencio y una concepción trascendente de la metáfora. Pero como decíamos, en sus últimos poemas parece darse un paso más allá invirtiendo (o sobredimensionando) el movimiento propio de lo metafórico. Murena tomaba el sentido etimológico de metáfora para definir un comportamiento básico del arte, por el que “Llevar más allá significa traer más acá al otro mundo”. Así el objeto artístico sacado de su cotidianeidad y puesto a distancia permitía, aunque sólo fuera como testimonio de una pérdida, acceder a un contacto con lo absoluto. En *El águila que desaparece* se insiste sólo en el gesto de retirada. En vez de traer a una dimensión de presencia según el trasvase metafórico, lo que se busca es reinstalar la inmediatez en lo invisible (“Sólo / en lo invisible / de verdad / moramos”³⁰⁰). El objeto es devuelto a su irrepresentación para que en la clausura de lo que no regresa pueda vivirse cierto estado de plenitud. La máxima distancia logra un efecto que podríamos calificar de “pancercanía”. Según Thonis:

se diría que el águila desaparece para que desde su ausencia, el mundo, acre y hundido en una fórmula de amoníaco, pudiera por la materia poética trabajada sobre su epitafio, producir un acontecimiento por el cual en un instante, resuena esta frase: “todo oye / todo mira”³⁰¹.

Como ya vimos, el sentido trascendente y una nostalgia esencial del arte interpelado en las páginas de *La metáfora y lo sagrado* aparecía invertido en la brutalidad del cuerpo fragmentado e insoportablemente omnipresente de su coetáneo último ciclo novelístico. María Rosa Lojo observará que también esta polaridad vincula su última creación poética y sus novelas:

Esta palabra condenada a su propia inmolación, urdió el espejo de imágenes de *El águila que desaparece*, donde lo infinito, lo que no tiene lugar porque es todos los lugares, es aludido por paradoja y lejanía. Ese Paraíso errátil, “infierno/ si no lo llevamos dentro” aparece también por contraste, en la última etapa de la novelística mureniana, donde un mundo aberrante, invertido y subvertido, declara paródicamente su

²⁹⁹ THONIS, Luis, “El error de escribir (Acerca de la poesía de H. A. Murena)”, *op. cit.*, p. 121.

³⁰⁰ MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, *op. cit.*, [p. 79].

³⁰¹ THONIS, Luis, “El error de escribir (Acerca de la poesía de H. A. Murena)”, *op. cit.*, p. 125.

distancia con respecto al Centro, exhibe la distorsión de la mirada en el horror, reclama, por caricatura esperpéntica, el espacio para la trascendencia ausente³⁰².

La desaparición, indisoluble de la idea de proceso, se cumple inevitablemente en el presente, sustrayéndose así de la posibilidad de un acabamiento: “Así / el fin / nunca / en el fin / fenece”³⁰³. Lo inconcluso, legible por ejemplo en un trato invertido con la muerte, establece un régimen de paradojas e inestabilidades en el lenguaje. El principal catalizador de tales irregularidades será el sujeto. En el poema “Único libro” se producirá un curioso deslizamiento entre sujeto y objeto donde se pone en juego la transitividad de la propia finitud:

En
la noche
aprende:
oh muerte,
tu muerte
seré
yo³⁰⁴.

Pero, ¿cómo se articula esta desaparición en el lenguaje del poema? Más allá de su agudizada tendencia a la verticalidad -que nos trae a la mente el trazo de Juarroz- el poema adelgaza su materia prescindiendo de la anécdota, de la descripción, hasta constituirse en un cadencioso espectro de imágenes. Podrían detectarse ecos de Paul Celan, (en el poema “Flor de todos” encontramos significativamente una referencia a “la infinita flor de nadie”³⁰⁵) Wallace Stevens o de la poesía oriental. Pero entre los muchos borramientos del libro asistimos a una exclusión de la memoria literaria. Figuras como “la flor”, “la manzana”, “las aves”, “el hada” parecen vestigios de una alegoría que, descompuesta, sólo puede entregarnos fulminantes destellos de belleza. Las formas básicas de no-dicción como son la concatenación elíptica, la paradoja y la negación categórica se acumulan en una supuración excesiva de la nada, resultando finalmente un tipo de afirmación. La afirmación obsesiva de la identidad por el contrario actúa como una

³⁰² LOJO, María Rosa, “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena”, *op. cit.*, pp. 45-46.

³⁰³ MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, *op. cit.*, [p. 35].

³⁰⁴ *Id.*, [p. 55].

³⁰⁵ *Id.*, [p. 11].

negación esencial que atraviesa la realidad del poema. En “Pupila del tiempo” leemos:

Una manzana
no es
redonda
una manzana
no es
perfecta
susurros
de polvo
arco iris
agua
una manzana
es
una manzana³⁰⁶.

Esta insistente afirmación termina desembocando en una metamórfica identificación con el otro: “¡Ser un pez! (...) para ser / un hombre”³⁰⁷. El sujeto sometido a constantes des-figuraciones llega a un vaciamiento total, vaciamiento que sin embargo lo reafirma:

Sin sombra
debería
marchar
como la rosa
que vuela

¡Querida
osadía
nula
de ser!³⁰⁸

Por esta constante puesta en crisis de aquél que debería sostener el discurso, el lenguaje deberá valerse por sí mismo para permanecer inteligible en una corriente liberada de los lastres de la utilidad comunicativa: “La palabra esencial no es intencionada, se impone, pero no impone nada. No es palabra de un hombre: en ella nadie habla y lo que habla no es de nadie, parece que la palabra sola se hablase”³⁰⁹.

³⁰⁶ *Id.*, [p. 15].

³⁰⁷ *Id.*, [p. 73].

³⁰⁸ *Id.*, [p. 9].

³⁰⁹ REY, Elisa, “Poesía y palabra en H. A. Murena. A propósito de *El águila que desaparece*”, *Letras de Buenos Aires*, Año 5, n° 13, Mayo de 1985, p. 25.

A lo largo del último libro de poemas de Murena —pero no en un sentido de progresión sino de profundización en el instante— asistimos a un continuo sobreponerse a la crisis del lenguaje. A través de “las palabras sin lenguaje del fin” desembocamos en una nueva posibilidad de decir: “es la posibilidad misma de nombrar la que se reinventa”³¹⁰. Para el profesional del pesimismo que muchos vieron en Murena *El águila que desaparece* constituye un extraño legado. En él se celebra una escandalosa esperanza, aquélla que preanunciaban varios años atrás los versos de su poema “Trabajo central”: “Esta dicha terrible / que es cualquier barco / hacia todo naufragio”³¹¹. El duelo queda así suspendido y es cedida a la lectura la responsabilidad de encontrar una voz para ese tenue pero insurrecto mensaje. El lector será el heredero legítimo de la desposesión del texto. El final de la trayectoria poética de Murena es un punto de no retorno que sin embargo retorna instigándonos a volver por un momento una mirada instantánea a toda su obra; una obra cuya permanencia quedará cifrada en la repetición de un estribillo único, quizá el modo más musical que Murena encontró para interpretar su último (in)acabamiento: “El águila que desaparece / impera en la Tierra / siempre”³¹².

³¹⁰ THONIS, Luis, “El error de escribir (Acerca de la poesía de H. A. Murena)”, *op. cit.*, p. 127.

³¹¹ MURENA, Héctor, *El demonio de la armonía*, *op. cit.*, p. 18

³¹² MURENA, Héctor, *El águila que desaparece*, *op. cit.*, [p. 43] .

5. CONCLUSIONES: NOTAS SOBRE UN INACABAMIENTO

5. CONCLUSIONES: NOTAS SOBRE UN INACABAMIENTO

“Así / el fin / nunca / en el fin / fenece”.

H. A. Murena, *El águila que desaparece*.

La advertencia sobre la imposibilidad de extraer una conclusión a partir del trabajo con y desde la literatura adquiere un peculiar significado cuando nos referimos al ensayo, ya que se trata de una escritura especialmente familiarizada con lo inconcluso, una práctica discursiva que, en palabras de Nicolás Rosa, frente a la preceptiva retórica de lo sistemático, “no tiene orden ni límites, [es] una reflexión que no acaba nunca: una totalidad elástica”¹. Este hecho repercutirá en la exigencia de un modo particular de recepción, que se verá abocado a redundar en el movimiento atópico, de constante traslado característico de la actividad lectora. Alejandro Rossi en su *Manual del distraído*, reflexionando sobre aquellas lecturas a las que se les podría atribuir el calificativo de “bárbaras”, retrataba dos modelos de lector que evidenciarían el peligro del ensayo: aquél que pasando por alto todo el texto busca incansable las conclusiones o el lector que leyendo las primeras líneas se ve con capacidad de prever todo el texto². El ensayo no existiría para estos lectores —educados por el libro de texto y el formulario burocrático— ya que careciendo de conclusiones no es previsible en ninguno de sus puntos.

A la hora de abordar el análisis de los textos ensayísticos, la crítica, incluso en su vertiente más especializada, deberá enfrentar esta cualidad a-retórica inherente a la naturaleza híbrida y difícilmente definible del género; dificultad que, apelando a cuestionamientos esenciales sobre los propios mecanismos del pensar, o de la viabilidad de una lectura meta-interpretativa, quizás sea una de las causas de la llamativa falta de práctica teórica y crítica específica sobre el ensayo.

Precisamente la problemática de cómo leer críticamente un texto ensayístico constituía uno de los puntos de partida en nuestra aproximación a la obra de Murena. Para abordarla en profundidad propusimos una lectura que, centrada en el ensayo, no se ceñía únicamente a sus textos canónicamente considerables dentro de este género —que justifican sin duda su relevancia como ensayista—, sino que aplicada “ensayísticamente” al conjunto de su amplia creación, posibilitara nuevos y más complejos asedios interpretativos. Se buscaba invertir una de

¹ ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino* (Nicolás Rosa ed.), Buenos Aires, Alianza, 2002, p. 21

² ROSSI, Alejandro, *Manual del distraído*, Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 111-115.

las tendencias de la crítica que relega al ensayo a un papel ancilar, no analizable en sí mismo, sino como apoyatura teórica para el acceso a los demás géneros literarios de la obra de un autor; en el caso de Murena, su poesía, narrativa y teatro coadyuvarían a una comprensión de lo ensayístico, ampliando la forma de asumir las relaciones entre literatura y pensamiento. Así, la superposición de dos interrogantes, -el propiciado por Murena, como autor difícilmente clasificable, y el género ensayo, en su fuerte resistencia a la teoría-, delimitaban un territorio abierto a un diálogo que se intuía recíprocamente esclarecedor.

En esta tentativa de una mutua legibilidad se consideraron las aportaciones fundamentales, y ya clásicas, sobre la definición del ensayo con el fin de imbricarlas en el análisis de la obra de Murena, buscando contribuir desde la práctica a una flexible metodología de análisis de los textos ensayísticos. Para ello se suplió la falta de bibliografía específica sobre la interpretación de estos textos, con trabajos relevantes acerca de la creación de autores que en varios sentidos resultan próximos a Murena, como son Octavio Paz, J. Lezama Lima o Ezequiel Martínez Estrada, así como mediante una “aplicación” teórica de sus propios textos ensayísticos.

Desde esta perspectiva y como primer marco de legibilidad, se llevó a cabo una revisión de la bibliografía existente acerca del autor, atendiendo de un modo especial a las lecturas capaces de asumir la peculiaridad ensayística de su obra. Desde un principio fue necesario considerar la fuerte polémica suscitada en torno a su figura –como también ocurriría con Ezequiel Martínez Estrada-, alimentada por una crítica que, desde su maniqueísmo y parcialidad, favorecerá la codificación de tópicos de lectura culpables, en última instancia, de la neutralización de nuevos acercamientos. Esta visión apriorística de Murena reclamará una actitud desmontadora mediante la constante “crítica de su crítica”. Con este fin se interrogó la distancia que media entre el llamativo “olvido” de este autor –traducible en la escasez y fragmentación que ha caracterizado a su recepción-, y la actual revitalización del interés por su obra, observable tanto en la aparición de estudios específicos como en la preparación de nuevas ediciones de sus libros, hasta el momento prácticamente inencontrables.

Las más recientes aproximaciones supondrán un intento de rescatar vías inéditas para la lectura de Murena, más allá de las polarizaciones ideológicas que condicionaron limitadoramente su percepción en el pasado. Estos últimos acercamientos ponen de relieve una diversificación en los ámbitos de recepción, desarrollados en un espacio limítrofe con lo académico, una cierta periferia crítica derivada de la atípica literariedad de su pensamiento.

A la revalorización de la obra de Murena, ha contribuido además el auge de los estudios sobre el ensayo, fomentando una consideración de su obra que parte de la posibilidad de inscribirle en una tradición de pensamiento argentino; perspectiva que pondrá en juego interrogantes como: ¿es el ensayo, en su individualismo acendrado, capaz de tramar una linealidad aprehensible desde una mirada historicista?, ¿o se trata más bien de una problemática familia de textos cuya genealogía sólo se abre a una lectura que esté dispuesta a moverse en una pluralidad de sentidos?

Estas cuestiones tendrán a su vez que ver con la forma de entender la compleja relación de Murena con su contexto intelectual a la luz de la particular vinculación entre el ensayo y la dimensión extratextual del “yo” del ensayista, que en el caso de este autor será relevante tanto por la tematización y asunción problemática del papel del escritor en sus obras, como por su propia participación en el medio cultural argentino contemporáneo. Dicha intervención pública estará marcada desde los inicios de su trayectoria, a finales de los años cuarenta, por una aparente contradicción que hará difícil su filiación generacional: inicialmente vinculado a los jóvenes intelectuales –bautizados por Emir Rodríguez Monegal como “parricidas”– que buscaban afianzar, sobre el conflictivo trasfondo del primer gobierno peronista, un posicionamiento de ruptura respecto a las anteriores generaciones, participaría al mismo tiempo y de forma muy activa en medios conservadores como eran la prestigiosa revista *Sur*, o el suplemento cultural de *La Nación*. Debido a esta doble actuación, Murena suscitó siempre desconfianza, siendo una figura incómoda y difícilmente asimilable desde ninguna de las facciones. Su distanciamiento fue cada vez más insalvable, llevándole a un progresivo aislamiento –propiciado por sus intereses complejamente esotéricos– y a un mayor contacto con medios intelectuales extranjeros.

La década de los sesenta, momento de la más intensa actividad creadora de Murena, será especialmente significativa a la hora de valorar su reflexión sobre el papel del hombre de letras, reflexión sensible a la dialéctica entre la individualidad y el espacio público, pensada desde el existencialismo como interacción esencial entre el individuo y la sociedad. Murena representaría un punto de inflexión con respecto al ideal del escritor comprometido en el sentido que promulgaban los ensayistas de *Contorno*, –que desde su militancia explícitamente sartreana y marxista marcarán el panorama intelectual argentino de las siguientes décadas–. Y quizá sea esta vivencia intelectual de las ideologías tan personal de Murena, uno de los motivos de la actual vigencia de su pensamiento.

Además de estas primeras aproximaciones de carácter introductorio a la figura de Murena, –a modo de un marco previo al análisis más ceñido de sus obras–, sobre su recepción crítica y su intervención intelectual en el contexto argentino, se esbozó una valoración del lugar y la naturaleza del ensayo en relación al resto de los géneros transitados por el autor –poesía, cuento, novela, teatro–, viendo en la naturaleza plurigenérica de su obra una diversidad interpretable en sí misma, como articulación compleja de los distintos discursos, en pos de lo que podríamos considerar un sistema de pensamiento literario. En este sentido son destacables los testimonios del propio Murena que subrayaban la centralidad matricial de lo poético, una intuición metafórica que para el autor argentino deberá estar en la base de cualquier forma de escritura, aunque cada género comporte una cualidad expresiva específica e intransferible. Esta relevancia de lo metafórico estará muy presente en sus ensayos donde se primará la idea de distancia, vacilación, extravío, frente a la inmediatez de la práctica ensayística imperante, vinculada a una nueva sociología cada vez más determinada por exigencias científicas y disciplinares. La pluralidad

genérica implicará, además de una especial interacción entre diversas obras –como ocurre con su ensayo, poesía y novela iniciales en torno a la temática americanista-, la dificultad derivada de libros cuya naturaleza será difícilmente adscribible a un único género, como es el caso del peculiar *F. G.: un bárbaro entre la belleza*, catalogable tanto como una colección de poemas, una novela o una pseudo-autobiografía.

Con el fin de establecer un orden para el análisis pormenorizado de la obra de Murena se articularon tres líneas generales, -desarrolladas en las tres extensas partes centrales de nuestro trabajo-, donde se trata de responder simultáneamente a varios criterios de clasificación, respetando cierta progresión cronológica en el desplazamiento de los intereses temáticos de Murena, que comportarán a su vez unas determinadas tradiciones y modos de entender la práctica del ensayo, así como la especial vinculación con otros géneros de su obra.

La primera de estas líneas correspondería a la problemática americana, en la que se inscribe el inicio de la práctica ensayística de Murena. En ella se establece un diálogo con la importante tradición del ensayo americanista –forma híbrida entre la historia, la psicología de los pueblos, la antropología, la filosofía, la confesión, etc.-, fundamental en la conformación de los discursos identitarios hispanoamericanos. La importancia de esta forma obedecerá a la intensa adecuación –abordada por Arciniegas en su célebre “Nuestra América es un ensayo”- entre la realidad de América como territorio que agudiza las condiciones de desafío, provocación, novedad, y el ensayo como género idóneo para la asunción de la *dificultad* –tan estimulante para Lezama- de su configuración histórica y cultural. Este modo de escritura, cuyo germen está presente en las crónicas y que tendrá un importante auge a partir de la independencia, experimentará un gran desarrollo durante la primera mitad del siglo XX. El ensayo americanista de Murena surge en un momento de cierta inflexión en la evolución de este género, tras la intensa indagación intelectual en la propia identidad de la década de los veinte y treinta que se resolvió mayoritariamente con la reivindicación universalista del mestizaje y la hibridación como rasgo esencial de lo americano –presente en la idea de transculturación de Fernando Ortiz o la porosa “inteligencia americana” de Alfonso Reyes-. En torno a los cincuenta aparecerán obras con un impronta personalmente existencialista, como *El laberinto de la soledad* (1950), de Octavio Paz, muy próxima en su publicación al primer libro de ensayos de Murena, *El pecado original de América* (1954), que convergerán, desde sus particulares tradiciones nacionales, en la insistencia en una conflictividad originaria no sublimada, causante de una estigmatización alienante, legible en el devenir histórico y social. En estas obras se acusará además una especial preocupación por la problemática del lenguaje, enfrentada desde la propia escritura ensayística mediante una perspectiva predominantemente literaria, de la que también participarán los ensayos de Lezama Lima recogidos en *La expresión americana* (1957).

En el ámbito argentino será fundamental la vertebración del ensayo de Murena en una

tradición gestada desde el siglo XIX —donde destacarán autores como Sarmiento, Echeverría, Alberdi— en torno a la determinación de una especificidad nacional. Dicha articulación se catalizará principalmente a partir de una relectura dialéctica del pensamiento de Ezequiel Martínez Estrada, quien a su vez hizo una revisión polémica y cuestionadora de la tradición anterior, atentando contra la productividad de binomios que habían sustentado el pensamiento decimonónico, como la conocida oposición entre civilización y barbarie. El ensayo americanista de Murena compartirá diversos rasgos con la escritura de Martínez Estrada, tales como cierta retórica identificada con lo profético —formulación paradójica de una comunicación incomunicativa—, una marginalidad no concebible desde lo social ni lo ideológico, o la compleja contra-disciplinariedad literaria de sus presupuestos. El propio Murena explicitaría su relación de discipulazgo con el autor de *Radiografía de la pampa*, para reflexionar a partir de la dialéctica “maestro-discípulo” sobre las condiciones de vertebración con toda la tradición anterior. En este sentido, la enseñanza de Martínez Estrada será leída por Murena como una anti-enseñanza, ya que enfrentará al reconocimiento de una *desposesión* constitutiva del americano, un vacío —ni europeo ni indígena— que debe ser asumido como única pertenencia y a partir del que podrá gestarse una forma de comienzo para la incomenzada historia americana.

En su primer libro de ensayos *El pecado original de América*, Murena interpretará este conflictivo origen a partir del mito occidental por excelencia, el relato bíblico del Génesis, viendo en América una segunda expulsión debido a una *falta* inicial, que tendrá como resultado ya no la inmersión culposa en el recinto de lo histórico, sino la salida fuera del ámbito de la Historia, lo que, siendo vivido como colapso y angustia, podrá revertir en una potencialidad inminentemente positiva. La aceptación de este estado y su superación vendrán para Murena de una tentativa de quebrar la ilusión de continuidad con lo europeo que concretará en la idea de “parricidio”. La necesidad de una voluntad parricida será uno de los ejes centrales de su primer libro, y afectará a una dimensión simultáneamente metafísica y literaria, ya que en esta obra se interpretará la problemática americana apelando a una tradición marginal de autores como Poe, Arlt, o Quiroga que, en su singularidad y extrañeza, suponen un primer conato de parricidio perpetrado desde América. Esta peculiar hermenéutica literaria llevaría al propio Murena a abordar la temática americanista, no sólo en su ensayo sino en sus primeros poemas y novelas, así como en su única obra de teatro, *El juez* (1953). Años más tarde en *El nombre secreto* (1969), cuando el autor regrese al tema americano, hará una relectura de sus primeros presupuestos, centrándose en los motivos del viaje y la fundación desde una nueva óptica en la que se mezclarán, de un modo más heterodoxo, las referencias a tradiciones antiguas con una concepción del lenguaje cercana a Benjamin, así como una mirada más concreta sobre los datos de la realidad contemporánea e histórica —aludiendo por ejemplo a la violencia fraticida de la conquista—. Este cambio de “textura ensayística” tendrá como trasfondo el cuestionamiento de los métodos para conocer e interpretar lo americano, que en el caso de Murena se manifestará siempre en abierto conflicto con los procedimientos del ensayismo sociológico, imperante desde

la década de los sesenta.

La segunda línea desde la que se abordó la ensayística de Murena se encuadra en una alternativa al discurso filosófico tradicional, siendo una escritura capaz de asumir la crisis suscitada por el declinar de la modernidad. Con la publicación a principios de la década de los sesenta de *Homo atomicus*, (1961) y *Ensayos sobre subversión* (1962), se producía un marcado desplazamiento en la temática de su ensayo: de las cuestiones relacionadas con la identidad americana, se pasará a abordar en estos libros problemas inherentes a las transformaciones de la sociedad contemporánea, en lo que convergerá con la crítica a la modernidad de autores europeos, como los integrantes de la escuela de Frankfurt. De hecho, Murena llevará a cabo importantes y pioneras traducciones de estos autores para la editorial Sur, estableciendo además un fructífero diálogo con su pensamiento desde su propio ensayo. Murena pondría en juego el concepto mismo de traducción, desde una mirada que no renunciando a su condición americana, supondrá una profundización en el lugar mismo desde el que es posible interpretar lo contemporáneo. La confluencia con el pensamiento benjaminiano se producirá principalmente en la concepción del lenguaje y la historia, mientras que, con Theodor Adorno, coincidirá además de en ciertos aspectos temáticos –como la crítica de la sociedad de masas y la tecnificación- en una profundización sobre la esencialidad de la propia forma ensayística como medio privilegiado para un pensamiento hiper-crítico y exterior a la ortodoxia filosófica.

En este momento de crisis, identificable con el final de un modo de pensarse característico de la modernidad, se hace más urgente la reconsideración del sentido de “lo presente”, un tiempo que aparecerá desnaturalizado por las exigencias de un futuro absoluto –el progreso como imperativo heredado de la ilustración-, y un pasado desestructurado por lo post-histórico. Precisamente este conflicto en torno a lo temporal será uno de los principales ejes de *Homo atomicus*, donde de forma fragmentaria y poliédrica –desde la técnica, la sexualidad, la religión, la política- se abordarán los síntomas y consecuencias de dicha descomposición, así como los peligros de una brutal igualación que amenazaría con suprimir la propia distancia definitiva de lo humano. Como forma de revertir dicha situación, Murena postulará el ideal ultranihilista, reivindicación de un posicionamiento siempre en el *límite*, espacio tensional privilegiado para preservar las distancias frente a la generalización de una inmediatez hipertrofiada que imposibilitaría el acto mismo del pensamiento. Esta actitud tendrá una continuidad en *Ensayos sobre subversión*, obra en la que se defenderá una concepción del hombre de letras como catalizador de una nueva ética intelectual capaz de asumir las transformaciones de lo contemporáneo, que responderá a la sumisión temporal de las militancias mediante la plena vivencia del presente como “un estar contra el tiempo”. La marginalidad del escritor, su anacronismo, derivarán de la propia capacidad desestabilizadora de la literatura, cuya posibilidad de “acción” radica más en la potencialidad perturbadora de su aparente vacuidad que en el intervencionismo codificado por la idea de “compromiso”.

El “pensar narrativo” de Murena también participará de esta crisis de lo temporal, como pone de manifiesto la distancia entre los dos ciclos novelísticos del autor: desde la reconsideración de una novela donde la naturaleza filosófica es vivida en el peligroso límite de una contaminación de lo ensayístico y un realismo extralimitado en sus excesos, de su primera trilogía, “Historia de un día”, a la deconstrucción de la idea misma de lo novelístico en el ciclo “El sueño de la razón”. Estas últimas novelas parecerán expuestas a una involución catártica y revulsiva, experimentada en el propio lenguaje, dando paso a una protonovela donde anacrónicamente coinciden modelos pre-modernos –medievales, picarescos- con una percepción crítica de las vanguardias, cuyo extremo y culminación, será encarnado por la fascinante escritura entre la sabiduría y la locura de su novela póstuma, *Foliosofía*.

La tercera línea corresponderá a su última etapa, -desde finales de la década del sesenta hasta su muerte-, donde a partir de cierta mirada retrospectiva sobre la totalidad de su obra, Murena llevará a cabo una nueva reorientación de su escritura, siendo éste quizá el giro más radical de todo su proyecto intelectual, que se plasmará en obras entre las que se encuentran, sin duda, algunas de las más valiosas aportaciones del autor. Esta fuerte transformación afectará de forma particular a cada uno de los géneros literarios que, desde su máxima distancia, escenifican una tensa irresolución final, más allá de la impuesta por su temprana muerte. En este último tramo de su creación, Murena se centrará en una reflexión sobre la naturaleza de lo artístico, -identificado esencialmente con lo metafórico, lo poético-, de acuerdo a una personal concepción de lo trascendente que desarrollará profundizando en su interés por el estudio de religiones y tradiciones de sabiduría antigua. La aparente contradicción entre la contingencia propia de la escritura ensayística y la remisión a una dimensión espiritualista de estos escritos contribuirá a una complejización del sentido mismo de lo trascendente, sometido a una constante reelaboración mediante el desplazamiento semántico de lo metafórico. Esta relación entre ensayo y trascendencia se integraría en una pregunta por la legitimación de la operación crítica en la contemporaneidad abordada por autores como Franco Rella o George Steiner, central para una revisión del pasaje a la modernidad que relativiza las lecturas canónicas hechas desde la postmodernidad. En estas últimas obras de Murena parecerá cristalizar –en un plano universalista y atemporal- una temática que había estado presente a lo largo de toda su trayectoria, legible por ejemplo en la dimensión metafísica derivada del origen americano, o en la nueva espiritualidad trasgresora del ultranihilismo. Algunos críticos han visto en este último giro de su ensayo, una concesión a un idealismo esencialista, deudor directo de concepciones filosóficas como la de Heidegger. Pero hay que recordar que Murena trabajará a partir de una fuerte indeterminación en la escritura, siempre más próxima a la experiencia literaria –en su vertiente menos inocua y esteticista- que a la ortodoxia filosófica.

Desde dicha perspectiva, los libros correspondientes a esta etapa proponen, como ya adelantábamos, algunas de las más lúcidas reflexiones e interrogantes sobre los fundamentos

del proceder ensayístico de Murena. En *La cárcel de la mente* (1971), a partir de una antología de sus libros de ensayos, el autor llevará a cabo una curiosa operación de auto-lectura, dando voz a los espacios que habría entre cada uno de sus libros mediante la intercalación de una serie de *excursus*. Estos breves paratextos, concatenando fragmentos de toda su obra, generarán una particular percepción de la misma en continuidad, gracias a una progresión capaz de asumir la coherencia subyacente en las aparentes contradicciones. En esta obra, que el autor calificará de “autobiografía intelectual”, se anuncia ya una salida del predominio de lo mental, sintetizado en la sentencia inicial “pensamos para acabar con el pensar”. Otro libro de este periodo, *F. G.: un bárbaro entre la belleza* (1972), supondrá también una peculiar incursión en lo autobiográfico, en la que se producirá una fuerte interrelación de todos los géneros, ya que siguiendo el modelo de la novela *Pálido fuego* de Nabokov, a partir del comentario de la obra poética de su heterónimo Flavio Gómez, Murena propondrá una intensa reflexión sobre la interrepresentación entre pensamiento y poesía, así como en la relación subyacente entre escritura y muerte. En *La metáfora y lo sagrado* (1973), la última obra netamente ensayística del autor y uno de los más bellos y personales libros de Murena, se expondrá una teoría sobre el arte a partir de variaciones reflexivas sobre la dimensión trascendente de la metáfora. Para el autor la naturaleza metafórica del arte hace posible la relación entre este mundo y el *otro*, un “más allá” experimentado en el desalojo de la operación estética, del que las obras artísticas darán cuenta residualmente. Esta percepción de lo artístico favorecerá un pensamiento más experiencial que intelectual, similar a aquél que propician la escucha musical o la esencia traductiva y metafórica del propio lenguaje. Coetáneos a la preparación de este último libro, los diálogos radiofónicos entre Murena y D. J. Vogelmann –traductor y especialista en culturas orientales-, que póstumamente y a modo de homenaje, Sara Gallardo reunirá en el volumen titulado *El secreto claro* (1978), asumirán literalmente dicha inmaterialidad, siendo un sustancioso ejemplo de “ensayismo oral”.

Al final de la trayectoria de Murena se producirá una progresiva preponderancia de lo poético, como tentativa de una mayor tensión en el lenguaje y un trabajo con el silencio que alcanzará su más exacta formulación en los lacónicos versos de su último libro de poemas, *El águila que desaparece* (1975), llevado a imprenta pocos días antes de su muerte. La dialéctica orquestada desde esta última obra -donde se dialoga con los presupuestos metafóricos de *La metáfora y lo sagrado*- sintetiza de un modo incomparable muchas de las tensiones presentes en toda la trayectoria de Murena, constituyendo con su novela póstuma *Folisofía*, un desafiante y valioso legado.

A través de estas tres líneas, además de cartografiarse en profundidad el complejo lugar de lo ensayístico en la obra de Murena, tratando de atender a los diversos “entres” -géneros, disciplinas, tradiciones- que atraviesa su escritura, se fueron ensayando estrategias de análisis específicas para atender a la singularidad de cada texto. Aunque de un modo general podríamos afirmar que el ensayo por su propia naturaleza a-retórica y especulativa exigirá prioritariamente una lectura contenidista, hay ciertos aspectos formales relevantes para una interpretación más

amplia de su constitución híbrida entre la literatura y el pensamiento. Ejemplo de ello son la categoría del libro de ensayos como principio estructural con su propia pertinencia hermenéutica; la particular dimensión de la deixis, ejemplificada por el uso de los pronombres en su calidad de moduladores de la subjetividad; las estrategias discursivas tomadas de otros géneros literarios como la tipificación de lo que hemos denominado “personajes ensayísticos”, o la productividad conceptual de las “figuras del pensamiento”, -especialmente de la metáfora y la paradoja-, tradicionalmente adscritas a lo retórico. En este sentido también será relevante el diálogo de la forma ensayística con otras operaciones no estrictamente discursivas, como son la traducción, o la percepción musical, o su peculiar condicionamiento por los diversos medios o soportes de difusión, como ilustran el diario público aparecido mensualmente en *Sur*, “Los penúltimos días”, o los diálogos radiofónicos recogidos en *El secreto claro*.

Estas cuestiones, abordadas transversalmente a lo largo de nuestro estudio, constituyen núcleos de interés que podrían ser desarrollados de un modo específico en futuras aproximaciones. Dichas perspectivas permitirían a su vez poner en relación el ensayo de Murena con el de otros ensayistas, siendo la lectura comparativa y panorámica una de las vías por las que podría avanzarse en el conocimiento de su obra. Ya que a pesar de su fuerte individualidad –de la que da testimonio su señalada incapacidad para tener epígonos-, su creación dialogará abiertamente con otras escrituras. Y lo hará no sólo mediante la inserción en una determinada tradición de pensamiento nacional –cuyo alcance debe seguir siendo considerado-, sino por la afinidad no evidente con aquellas obras -tales como la extraña narrativa de Néstor Sánchez o el ensayismo experimental de Héctor Libertella- que representarían una modalidad peculiarmente excéntrica dentro del canon argentino.

Aunque nuestra aproximación no ha querido obviar la pluralidad genérica de la obra mureniana, todavía están pendientes estudios que aborden en profundidad su obra narrativa y poética, facetas poco atendidas por la crítica, cuyo análisis revertiría en una visión más certera de la complejidad del pensamiento literario de este autor.

Con nuestro trabajo sobre la dimensión ensayística de la obra de Murena, hemos pretendido contribuir a un mayor conocimiento de la valiosa experiencia literaria e intelectual de este autor, ampliando el ámbito de su recepción. Esperamos, en última instancia, haber abierto blancos en la letra capaces de hacer fructificar futuras lecturas, investigaciones donde se siga el apasionado fervor de ese “apostarse al error de escribir” que alimentó la búsqueda de Murena y es el móvil, siempre subrepticio, del ensayo.

6. BIBLIOGRAFÍA

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. OBRAS DE HÉCTOR A. MURENA

6.1.1. LIBROS

ENSAYO

El pecado original de América, Buenos Aires, Sur, 1954.

-Buenos Aires, Sudamericana, 1965.

-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Homo atomicus, Buenos Aires, Sur, 1961.

Ensayos sobre subversión, Buenos Aires, Sur, 1962.

-San Juan, Universidad de Puerto Rico, La Torre, 1963.

-(seguido de “El nombre secreto”), Octaedro, Barcelona, 2002.

El nombre secreto, Caracas, Monte Ávila, 1969.

La cárcel de la mente, Buenos Aires, Emecé, 1971.

La metáfora y lo sagrado, Buenos Aires, Tiempo nuevo, 1973.

-Barcelona, Editorial Alfa, 1984.

El secreto claro (diálogos con D. J. Vogelmann), Buenos Aires, Fraterna, 1978.

-Córdoba, Alción, 2005.

POESÍA

La vida nueva, Buenos Aires, Sudamericana, 1951.

El círculo de los paraísos, Buenos Aires, Sur, 1958.

El escándalo y el fuego, Buenos Aires, Sudamericana, 1959.

Relámpago de la duración, Buenos Aires, Losada, 1962.

El demonio de la armonía, Buenos Aires, Sur, 1964.

F.G.: un bárbaro entre la belleza, Caracas, Tiempo nuevo, 1972.

El águila que desaparece, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1975.

NARRATIVA

Novela

Ciclo “Historia de un día”:

La fatalidad de los cuerpos, Buenos Aires, Sur, 1955.

-Caracas, Monte Ávila, 1975.

Las leyes de la noche, Buenos Aires, Sur, 1958.

-Buenos Aires, Sudamericana, 1963.

-Buenos Aires, Sudamericana, 1968.

Los herederos de la promesa, Buenos Aires, Sur, 1965.

Ciclo “El sueño de la razón”:

Epitalámica, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Polispuercón, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.

-Buenos Aires, Corregidor, 2001.

Caína muerte, Buenos Aires, Sudamericana, 1971.

Filosofía, Caracas, Monte Ávila, 1976.

-Buenos Aires, Eudeba, 1998.

Relato

Primer testamento, Buenos Aires, Americalee, 1946.

El centro del infierno, Buenos Aires, Sur, 1956.

El coronel de caballería y otros cuentos, Buenos Aires, Tiempo nuevo, 1971.

TEATRO

El juez, Buenos Aires, Sudamericana, 1953.

6.1.2. RECOMPILATORIOS Y ANTOLOGÍAS DE SU OBRA

AYALA, Francisco y MURENA, Héctor, *La evasión de los intelectuales*, México, Centro de Estudios y Documentaciones Sociales, 1963 [Selección conjunta de ensayos de ambos autores].

MURENA, Héctor, *Visiones de Babel*, (Guillermo Piro comp.), Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002 [Incluye: *Primer testamento* (1946), *Caína muerta* (1971), *El coronel de caballería y otros cuentos* (1971), *La cárcel de la mente* (1971), *La metáfora y lo sagrado* (1973) y una selección de sus libros de poemas].

MURENA, Héctor, *Herrschaft*, (Guillermo Piro comp.), Buenos Aires, Tantalia, 2006. [Recopilación de textos de Murena aparecidos en *La Nación*].

6.1.3. COLABORACIONES EN PUBLICACIONES PERIÓDICAS

-En *Sur* (Buenos Aires)

“Los penúltimos días”, n° 175, mayo de 1949, pp. 63-68; n° 176, junio de 1949, pp. 94-98; n° 177, julio de 1949, pp. 93-96; n° 178, agosto de 1949, pp. 87-91; n° 179, septiembre de 1949, pp. 87-90; n° 181, noviembre de 1949, pp. 98-202; n° 183, enero de 1950, pp. 70-75; n° 186, abril de 1950, pp. 99-104 [Ensayo].

“Imago amoris”, n° 163, mayo de 1948, pp. 58-59 [Poesía].

“Condenación de una poesía”, n° 164-165, junio-julio de 1948, pp. 69-86 [Ensayo].

“Homenaje premonitorio a las lenguas”, n° 167, septiembre de 1948, pp. 20-22 [Poesía].

“La dialéctica del espíritu ante la soledad”, n° 168, octubre de 1948, pp. 58-67 [Ensayo].

“Fragmentos de los anales secretos”, n° 169, noviembre de 1948, pp. 38-51 [Relato].

“Paso de Agamenón”, n° 173, marzo de 1949, pp. 57-59 [Poesía].

“Sobre la naturaleza del Verbo”, n° 177, julio de 1949, pp. 34-46 [Ensayo].

“Segundo centenario de Goethe”, n° 179, septiembre de 1949, pp. 88-89 [Ensayo].

“La quimera; La alegría”, n° 181, noviembre de 1949, pp. 37-38 [Poesía].

“Nietzsche y la desuniversalización del mundo”, n° 192-194, octubre-diciembre de 1950, pp. 75-85 [Ensayo].

“El viaje; El llamado”, n° 192-194, octubre-diciembre de 1950, pp. 130-131 [Poesía].

“A propósito del ‘Canto general’, de Pablo Neruda”, n° 198, abril de 1951, pp. 52-58 [Ensayo].

“Calles del este; Himno a la noche”, n° 199, mayo de 1951, pp. 31-32 [Poesía].

“Martínez Estrada: la lección de los desposeídos”, *Sur*, n° 204, octubre de 1951, pp. 1-18 [Ensayo].

“Cara y cruz”, n° 209-210, marzo-abril de 1952, pp. 151-157 [Reseña de Waugh, Evelyn, *Obra suspendida*; Schnitzler, Arthur, *Teresa*; Molina, Enrique, *Costumbres errantes*; Walsh, María Elena, *Baladas con Ángel*; Bonomini, Ángel, *Argumento del enamorado*; Ratti, Horacio Esteban, *Coral*; Orozco, Olga, *Los muertos*; Salas, Alberto, M., *El Llamador*; Aldo, Martín, *La Roma*

oculta; Attilio, Rossi, *Buenos Aires en tinta china*; Halperín Donghi, Tulio, *El pensamiento de Echeverría*; Kusch, Rodolfo, *La ciudad mestiza*].

“Cara y cruz”, n° 211-212, mayo-junio de 1952, pp. 147-156 [Reseña de Gómez Bas, Joaquín, *Barrio gris*; Rice, Elmer, *La máquina de sumar*; Bernan, Gerald, *La faz actual de España*; Green, Graham, *El fin de la aventura*; *Antología de una nueva poesía*; Viola Soto, Carlos, *Equinoccio*; Edelberg, Betina, *Ciudad a solas*; Bullrich, Silvina, *Bodas de cristal*].

“*El juez* (1er. Acto)”, n° 224, septiembre-octubre de 1953, pp. 26-55 [Teatro].

“Hermano”, n° 226, enero-febrero de 1954, pp. 65-67 [Poesía].

“Chaves: un giro copernicano”, n° 228, mayo-junio de 1954, 27-39 [Ensayo].

“El país de la memoria”, n° 236, septiembre-octubre de 1955, pp. 9-30 [Fragmento de *La fatalidad de los cuerpos*].

“Una sencilla aclaración”, n° 236, septiembre-octubre de 1955, pp. 119-120 [Ensayo].

“Notas sobre la crisis argentina”, n° 248, septiembre-octubre de 1957, pp. 1-16 [Ensayo].

“Miguel Ocampo o mi camino de Damasco”, n° 256, enero-febrero de 1959, pp. 132-134 [Ensayo].

“La erótica del espejo”, n° 256, enero-febrero de 1959, pp. 18-30 [Ensayo].

“El escándalo y el fuego”, n° 258, mayo-junio de 1959, pp. 21-24 [Poesía].

“El caso *Lolita*”, n° 260, septiembre-octubre de 1959, pp. 44-75 [Encuesta].

“La mala vida”, n° 269, marzo-abril de 1961, pp. 100-105 [Ensayo].

“Quién sabe, el poema perdido; Arpegios de un atardecer de invierno”, n° 271, julio-agosto de 1961, pp. 34-37 [Poesía].

“Historia de algo que ocultamos”, n° 273, noviembre-diciembre de 1961, pp. 26-33 [Ensayo].

“Balada del subsuelo, Quinta Avenida”, n° 278, septiembre-octubre, de 1962, pp. 31-35 [Poesía].

“El monólogo de la negación”, n° 296, septiembre-octubre de 1965, pp. 23-34 [Fragmento de *Los herederos de la promesa*].

“Poema naciente; Melancolía fija; El libro de la tormenta; Geometría de Hado; Reino favorable”, n° 287, marzo-abril de 1964, pp. 7-12 [Poesía].

-En *La Nación* (Buenos Aires)

“La guerra”, 7 de mayo de 1950 [Poesía].

“El café”, 4 de junio de 1950 [Ensayo].

“Nuestras costumbres y la pintura”, 3 de septiembre de 1950 [Ensayo].

“A un muerto”, 19 de noviembre de 1950 [Poesía].

“Rostro de Roberto Arlt”, 11 de marzo de 1951 [Ensayo].

“Pater noster”, 3 de junio de 1951 [Poesía].

“El sacrificio de Horacio Quiroga”, 2 de agosto de 1951 [Ensayo].

“El círculo de los paraísos”, 28 de septiembre de 1952 [Poesía].

- “¿Quiénes somos”, 7 de diciembre de 1952 [Ensayo].
- “Caminar y estar sentado”, 3 de agosto de 1953 [Relato].
- “El demonio de Florencio Sánchez”, 29 de noviembre de 1953 [Ensayo].
- “La encrucijada de un dramaturgo”, 13 de diciembre de 1953 [Ensayo].
- “En el silencio, en la noche”, 25 de abril de 1954 [Poesía].
- “Poemas: ‘Todo’, ‘El mundo’, ‘El espacio’”, 5 de julio de 1954 [Poesía].
- “América ante el sentido de la historia”, 25 de julio de 1954 [Ensayo].
- “Tres historias entre el sueño y la vigilia”, 30 de octubre de 1954 [Relato].
- “La pendiente de otoño”, 17 de julio de 1955 [Fragmento de *La fatalidad de los cuerpos*].
- “Baudelaire sentado en el purgatorio”, 5 de agosto de 1956 [Ensayo].
- “Elegía”, 20 de mayo de 1956 [Poesía].
- “Barca”, 5 de agosto de 1956 [Poesía].
- “Un solo cuerpo”, 9 de septiembre de 1956 [Relato].
- “La sierra”, 4 de agosto de 1957 [Relato].
- “También mi perro”, 13 de octubre de 1957 [Relato].
- “Elegía”, 24 de noviembre de 1957 [Poesía].
- “Notas sobre el perro que nos observó”, 5 de enero de 1958 [Ensayo].
- “Retrato del poeta”, 4 de mayo de 1958 [Poesía].
- “La subversión necesaria”, 25 de enero de 1959 [Ensayo].
- “Poemas: ‘El tiempo’, ‘Tenemos’, ‘Negamos’, ‘Tiembla’”, 5 de abril de 1959 [Poesía].
- “La pérdida del mundo”, 6 de septiembre de 1959 [Ensayo].
- “Ars moriendi”, 20 de diciembre de 1959 [Poesía].
- “A la señora música”, 17 de abril de 1960 [Poesía].
- “Las artes negativas”, 12 de junio de 1960 [Ensayo].
- “La epifanía de lo desconocido”, 21 de mayo de 1961 [Ensayo].
- “Eventualmente”, 2 de julio de 1961 [Poesía].
- “Entretenimientos”, 3 de septiembre de 1961 [Relato].
- “Espacio cenital”, 12 de noviembre de 1961 [Poesía].
- “Pulsaciones”, 4 de febrero de 1962 [Poesía].
- “Discurso fúnebre para un contemporáneo”, 29 de abril de 1962 [Poesía].
- “La posición”, 3 de junio de 1962 [Relato].
- “El ensayo según Murena”, 29 de julio de 1962 [Entrevista].
- “Duración”, 4 de noviembre de 1962 [Poema].
- “Entretenimientos”, 20 de enero de 1963 [Relato].
- “Movimiento en la quietud”, 14 de abril de 1963 [Poesía].
- “Le mot juste”, 26 de mayo de 1963 [Ensayo].
- “La totalidad es lo falso”, 23 de junio de 1963 [Ensayo].

- “El demonio de la armonía”, 15 de septiembre de 1963 [Poesía].
- “Óptica literaria: Emir Rodríguez Monegal”, 17 de noviembre de 1963 [Ensayo].
- “El coloquio de Buenos Aires”, 16 de enero de 1964 [Ensayo].
- “La vida hacia todo”, 16 de febrero de 1964 [Poesía].
- “Trabajo central”, 10 de mayo de 1964 [Poesía].
- “Artesanado solar”, 26 de julio de 1964 [Poesía].
- “Collage”, 24 de abril de 1966 [Poesía].
- “La agonía de Chuang Tse”, 18 de abril de 1966 [Poesía].
- “Lemmings”, 16 de abril de 1967 [Poesía].
- “Cra-cra-cra”, 25 de junio de 1967 [Relato].
- “Descripción de un escarabajo visto en Brasil”, 1 de octubre de 1967 [Poesía].
- “Leyes puras”, 27 de abril de 1969 [Poesía].
- “Visiones de Babel”, 19 de octubre de 1969 [Ensayo].
- “Terapéutica”, 12 de julio de 1970 [Poesía].
- “Frisson Nouveau”, 9 de agosto de 1970 [Ensayo].
- “Nacido en el Tíbet”, 6 de septiembre de 1970 [Ensayo].
- “Antígonas y Creontes”, 18 de octubre de 1970 [Ensayo].
- “Pálidas escrituras”, 8 de noviembre de 1970 [Ensayo].
- “Herrchaft”, 31 de enero de 1971 [Ensayo].
- “La partida infinita”, 14 de marzo de 1971 [Ensayo].
- “Murena: la vida como metáfora”, 16 de mayo de 1971 [Ensayo].
- “Gottfried Benn 1886-1956. (versión y nota de H. A. Murena)”, 19 de junio de 1971 [Traducción].
- “Noche”, 22 de agosto de 1971 [Poesía].
- “Después de veinte años”, 10 de octubre de 1971 [Ensayo].
- “Ser música”, 26 de diciembre de 1971 [Ensayo].
- “Flavio Gómez”, 26 de marzo de 1972 [Poesía].
- “La casa de la metáfora”, 22 de octubre de 1972 [Ensayo].
- “Anticipos del libro *El secreto claro*”, 13 de mayo de 1976 [Diálogos].

-En *Les lettres Nouvelles* (París)

- “Lettre du Río de la Plata”, (traduit par Raquel Mejías), décembre 1963-janvier 1964, pp. 181-188 [Ensayo].
- “Lettre du Río de la Plata”, (traduit par Françoise-Marie Rosset), novembre-décembre de 1964, pp. 141-148 [Ensayo].

“Notes de voyage. Brésil”, (traduit par Françoise-Marie Rosset), juillet-septembre de 1966, pp. 116-127 [Ensayo].

“Le nom secret (fin)”, (traduit par Françoise-Marie Rosset), octobre-novembre de 1967, pp. 135-151 [Ensayo].

-En *Tempo presente* (Roma)

“Il souvertimento necessario”, n° 8, 1960, pp. 570-575 [Ensayo].

“La sega”, n° 11, 1961, pp. 819-822 [Relato].

“Lettera da Buenos Aires”, n° 9-10, 1963, pp. 89-92 [Ensayo].

“Lettera dal Río de la Plata”, n° 3-4, 1964, pp. 64-68 [Ensayo].

“Lettera dal Río de la Plata”, n° 3, 1965, pp. 47-55 [Ensayo].

“Lettera da Río de Janeiro”, n° 7, 1966, pp. 49-54 [Ensayo].

-En *Humboldt* (Munich)

“La pérdida del centro”, n° 36, 1968, pp. 6-11 [Ensayo].

“Cra-cra-cra”, año 10, n° 39, 1969, pp. 45-46 [Relato].

“Visiones de Babel”, n° 41, 1970, pp. 10-12 [Ensayo].

-En *Asomante* (San Juan de Puerto Rico)

“Divertissements”, año 18, n° 4, octubre-diciembre de 1962, pp. 7-14 [Relato].

“Carta del Río de la Plata”, año 20, n° 1, enero-marzo de 1964, pp. 72-74 [Ensayo].

“Carta del Río de la Plata”, año 20, n° 2 de abril-junio de 1964, pp. 56-61 [Ensayo].

“Carta del Río de la Plata”, año 20, n° 3, julio-septiembre de 1964, pp. 95-101 [Ensayo].

“Carta del Río de la Plata. Ciudades I”, año 20, n° 4, octubre-diciembre de 1964, pp. 47-62 [Ensayo].

“Carta del Río de la Plata. Ciudades II”, año 21, n° 1, enero-marzo de 1965, pp. 64-74 [Ensayo].

-En *Cuadernos* (París)

“Ser y no ser de la cultura latinoamericana”, n° 53, octubre de 1961, pp. 143-152 [Ensayo].

“Textos de imaginación”, n° 56, enero de 1962, pp. 25-30 [Relatos: “Close-up”, “Dónde están todos”, “La última cena”; “La evolución del trabajo”; “La fuerza del amor”; “El dios”];

“Un gesto de amistad”].

“Haroldo Conti: ‘Sudeste’”, n° 72, mayo de 1963, p. 93 [Reseña].

“Movimiento en la quietud”, n° 74, julio de 1963, p. 25 [Poesía].

“E. Rodríguez Monegal: ‘narradores de esta América’”, n° 75, agosto de 1963, p. 94 [Reseña].

“Jorge Millas: ‘El desafío espiritual de la sociedad de masas’”, n° 76, 1963, pp. 85-86 [Reseña].

“Carlos Martínez Moreno: ‘El paredón’”, n° 77, octubre de 1963, pp. 86-87 [Reseña].

“Poesía argentina reciente”, n° 78, noviembre de 1963, pp. 88-89 [Reseña].

“Julio Cortázar, *Rayuela*”, n° 79, diciembre de 1963, pp. 85-86 [Reseña].

-En *Papeles de Son Armadans* (Palma de Mallorca)

“La sierra”, n° 54, 1960, p. 301 [Relato].

“La posición”, n° 73, abril de 1962, pp. 67-93 [Relato].

“‘El fondo del vaso’ de Francisco de Ayala”, n° 78, septiembre de 1962 [Reseña].

“Tres variaciones”, n° 97, abril de 1964, pp. 56-78 [Relato].

-En otras publicaciones

“Reflexiones sobre el pecado original de América”, *Verbum*, Buenos Aires, n° 90, 1948, pp. 20-41 [Ensayo].

“Las ciento y una”, *Las ciento y una*, n° 1, junio de 1953, p. 3 [Ensayo].

“H. A. Murena:”, *El Hogar*, 15 de noviembre de 1957 [Ensayo].

“Los idiotas”, *Crítica* (suplemento literario), Buenos Aires, octubre de 1958 [Ensayo].

“La subversión necesaria”, *La Torre*, año 7, n° 26, abril-junio de 1959, p. 137 [Ensayo].

“La irrupción del Futuro”, *La Torre*, Puerto Rico, año 7, n° 28, octubre-diciembre de 1959, p. 21 [Ensayo].

“Autorreportaje de H. A. Murena”, *La Razón*, 7 de octubre de 1961 [Ensayo].

“El corazón central o la criatura frente al abismo”, *La Torre*, Puerto Rico, Año 10, n° 38, 1962, pp. 55-73 [Ensayo].

“Sein oder Nichtsein der lateinamerikanischen Kultur”, *Offene welt*, n° 80, 1963, pp. 228-239 [Ensayo].

“El debut de Severo Sarduy en la novela”, *Siete Días. La Prensa*, Lima, 22 de noviembre de 1964, p. 27 [Ensayo].

“La sierra”, *Eco*, Bogotá, Tomo X/5, marzo de 1965, pp. 511-518 [Relato].

“Lo que los argentinos piensan sobre la personalidad argentina”, *Diálogos*, Universidad de Puerto Rico, año 3, n° 6, julio-diciembre de 1966, pp. 79-86 [Ensayo].

“La posición”, *Eco*, Bogotá, n° 2-3, marzo-abril de 1966 [Relato].

- “La posición”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 206, febrero de 1967, pp. 274-288 [Relato].
- “América reconsiderada”, *Razón y Fábula*, Bogotá, n° 4, noviembre-diciembre de 1967, pp. 49-56 [Ensayo].
- “El nombre secreto”, *Revista de Occidente*, n° 61, abril de 1968, pp. 1-27 [Ensayo].
- “El arte como mediador entre este mundo y el otro”, *Razón y fábula*, Bogotá, n° 9 septiembre-octubre de 1968 [Ensayo] .
- “Un novelista joven, sutil y vigoroso”, *La Voz del interior*, 1 de noviembre de 1969 [Reseña].
- “Apocalipsis, libros y ascetas”, *Razón y fábula*, Bogotá, n° 17, 1970, pp. 17-21 [Ensayo].
- “Visiones de Babel”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n° 191, enero-febrero de 1970, pp. 2-8 [Ensayo].
- “Notas de lectura”, *El Urogallo*, n° 5-6, octubre-diciembre de 1970, pp. 23-28 [Ensayo].
- “Poemas de Flavio Gómez (‘Teoría del conocimiento’ ‘Música encerrada’), introducidos por Héctor Álvarez Murena”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n° 209-211, agosto-octubre de 1972, pp.169-176 [Poesía].
- “Negro más negro que el negro”, *Imagen*, Caracas, Suplemento n° 56, 1972 [Ensayo].
- “Historia sagrada de la lengua”, *Zona Franca*, Caracas, año II, n° 22, 1974, (segunda época), pp. 12-15 [Ensayo].
- “Poemas de Alberto Girri y H. A. Murena”, *Zona Franca*, Caracas, año II, n° 22, 1974, (segunda época), pp. 16-17 [Poesía].
- “La sombra de la unidad”, *Plural*, México, n° 29, febrero de 1974, pp. 32-34 [ensayo].
- “Poems”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n° 217-218, noviembre-diciembre de 1974, pp. 49-53 [Poesía].
- “El árbol de la vida que no cesa”, *Davar*, n° 127, otoño de 1976, pp. 168-170 [Ensayo].
- “Antología” (Selección de Rodolfo Godino), *El jabalí*, Buenos Aires, año V, n° 10, noviembre de 1999, pp. 16-24 [Poesía].
- “El agua del paraíso”, (Selección de Rodolfo Godino), *El jabalí*, Buenos Aires, año V, n° 10, noviembre de 1999, pp. 29-32 [Diálogos].
- “Poemas” (Selección de Luis Thonis), *Abyssinia*, Buenos Aires, Eudeba, n° 1, 1999, pp. 128-133 [Poesía].
- “La pérdida del mundo”, “Visiones de Babel” y “Fragmentos seleccionados”, (en el dossier “Murena, autor anacrónico”, preparado por Adriana Gómez, Margarita Martínez y Juan Pablo Ringelheim), *Artefacto*, Buenos Aires, n° 4, octubre de 2001, pp. 115-126 [Ensayo].

6.1.4. PRÓLOGOS A LIBROS

GIRRI, Alberto, *Línea de la vida*, Buenos Aires, Sur, 1955.

AYALA, Francisco, *El as de bastos*, Buenos Aires, Sur, 1963.

BOTTARO, Raúl H., *La edición de libros en Argentina*, Buenos Aires, Troquel, 1964.

6.1.5. TEXTOS EN ANTOLOGÍAS Y RECOMPILACIONES

“El gato”, en BORGES, Jorge L., CASARES, Bioy y OCAMPO, Silvina, *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Sudamericana, 1965, pp. 301-304.

“Condenación de una poesía”, en FLO, Juan (comp.), *Contra Borges*, Buenos Aires, Galerna, 1978, pp. 75-81,

“Quiroga” en BORELLO, Rodolfo A. (comp.), *El Ensayo argentino, 1930-1970: antología*, (Prólogo y notas por Juan Carlos Gentile), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

“Espacio de Asfodelos”, en *Poesía argentina contemporánea*, Buenos Aires, Fundación Argentina para la poesía, 1982, Tomo I, parte octava, p. 3472.

“Héctor Murena” [selección de poemas], en *Antología de poetas suicidas (1770-1985)*, (Selecc. Coord. y notas de José Luis Gallero), Madrid, Fugaz Ediciones Universitarias, 1989, pp. 305-310.

“Las leyes de la noche” [fragmento del capítulo V], en ZINA, Alejandra (comp.), *Erótica argentina*, Buenos Aires, Ediciones Atril, 2000, pp. 137-142.

“Las ciento y una”, en AVARO, Nora; CAPDEVILA, Analía, *Denuncialistas, Literatura y polémica en los '50*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004, pp. 39-41.

6.1.6. TRADUCCIONES DE LA OBRA DE HÉCTOR A. MURENA

Al italiano

La colpa (tít. cast.: *Las leyes de la noche*), trad. de Maria Vasta Dazzu, Milán, Editorial Longanesi, 1963.

Gli amanti di Buenos Ayres, (tít. cast.: *Los herederos de la promesa*), trad. de Francesco Goffredo, Bologna, Carroccio, 1967.

Il carcere della mente, (tít. cast.: *La cárcel de la mente*), trad. de Lucrezia Cipriani Panunzio, Florencia, La Nuova Italia, 1972.

“La sega” (tít. cast.: “La sierra”), en D´ARCANGELO, Lucio (ed.), *Racconti fantastici argentini*,

Milán, Arnaldo Mondadori, 1997, pp.187-193.

Homo atomicus, (tít. cast: *Homo atomicus*), trad. de Leonardo Cammarano, Roma, Irradiazioni, 2005.

Il peccato originale dell'America, (tít. cast: El pecado original de América), trad. de Leonardo Cammarano, Roma, Irradiazioni, 2007, (Introducción de Vanni Blengino).

Al inglés

“The cavalry colonel” (tít. cast.: “El coronel de caballería”), trad. de Gordon Brotherston, en FRANCO, Jean (ed.) *Short stories in spanish*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

Al francés

La fatalité des corps, (tít. cast.: *La fatalidad de los cuerpos*), trad. de Claude Robert, Paris, Gallimard, 1965.

Poèmes, trad. de Michèle Cluzel et Federico Gorbea. Selección de Abel Posse, Paris, Collection Nadir, 1982.

Al alemán

Gesetze der Nacht, (tít. cast.: *Las leyes de la noche*), trad. de Curt Meyer-Clason, Berlin, Kiepenheuer & Witsch, 1968. 2ª edic. Rowohlt, 1973.

“Mundo” en *Selección de ensayistas argentinos*, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1974, pp. 61-74.

6.2. ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE LA OBRA DE HÉCTOR A. MURENA

- ABDALA, Raúl , “La posición de un escritor. *Ensayos sobre subversión*”, *La Prensa*, 3 de marzo de 1963.
- AÍNSA, Fernando, “La lasciva del infierno cotidiano”, *Humboldt*, n° 46, 1971, pp. 25-28.
- “La tierra diabólica de H. A. Murena”, *Revista Nacional de Cultura*, Caracas, n° 202, 1972, pp.10-18.
- “La ‘demonización’ de la tierra”, *Los buscadores de la utopía*, Caracas, Monte Ávila, 1977, pp. 403-416.
- La identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.
- “Indicios de un desencuentro mayor. Negación y nostalgia de Europa en *El pecado original* de H. A. Murena”, *Río de la Plata*, n° 15-16, Actas del IV Congreso Internacional del C.E.L.C.I.R.P. “Encuentros y desencuentros”, Canarias, Universidad de la Laguna y Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1992, pp. 153-164.
- ALCALDE, Ramón, “Teoría y práctica de un teatro argentino”, *Buenos Aires Literaria*, n° 17, febrero de 1954, pp. 1-22.
- ALFIERI, Teresa, “Relecturas sorprendentes”, en Daniel Altamiranda (ed.), *Relecturas reescrituras. Articulaciones disuasivas*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 51-55.
- “Para releer a Murena”, ponencia presentada en el V Encuentro del corredor de las ideas del Cono sur, 20-22 de noviembre de 2002.
- ÁLVAREZ MURENA, Sebastián, “Asomarse al propio padre”, *Clarín*, (Suplemento Zona), 9 de septiembre de 2001.
- “Fe de erratas desde Italia”, *El Ciudadano*, Rosario, 8 de julio de 2002.
- “Sobre el ‘suicidio’ de mi padre”, *La Nación*, 29 de diciembre de 2002.
- ÁLVAREZ SOSA, Arturo, “Murena, el poeta que desaparece”, *La Gaceta*, 22 de agosto de 1976, pp.1-2.
- ARIAS SARAIVA, Leonor, “El silencio como imposición-incomunicación con el ‘nuevo mundo’ en la perspectiva mítica de H. A. Murena”, en *La Argentina en clave de metáfora. Un itinerario a través del ensayo*, Corregidor, Buenos Aires, 2000, pp. 518-524.
- ARROYO, Anita, “Héctor A. Murena”, en *Narrativa hispanoamericana actual*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1980, pp. 227-228.
- AVARO, Nora, “El país de la exageración”, *Tres puntos*, n° 213, Buenos Aires, 26 de julio de 2001.
- AYALA, Francisco, “Murena”, *Ínsula*, n° 346, 1975, p.7.
- “Prólogo”, en Héctor Álvarez Murena, *La metáfora y lo sagrado*, Barcelona, Editorial Alfa, 1984, pp. 9-17.

- “Flaca memoria y fama póstuma”, *La Nación*, 19 de mayo, 1985.
- AYARBE-CHAUX, Reinaldo, “Aspectos de la temática de Héctor A. Murena”, *Symposium*, Syracuse, n° 27, 1973, pp.10-18.
- BARUFALDI, Rogelio, “Homo atomicus”, *Señales*, n° 135, marzo-abril de 1962, pp. 25-27.
- BASTOS, María Luisa, *Borges ante la crítica argentina. 1923-1960*, Buenos Aires, Hispamérica, 1974, pp. 163-175.
- BERNÁRDEZ, Francisco L., “Murena en su poesía”, *La Nación*, 20 de diciembre de 1959, sec. 3ª, p. 5.
- BIDAR, Sandro, “La lección del solitario”, *El Litoral* (Edición vespertina), 6 de febrero de 2003.
- BONOMINI, Ángel, “La violencia del escándalo. *Caína muerta*”, *La Nación*, 30 de mayo de 1971.
- “Homenaje a H. A. Murena”, *Davar*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, pp. 245-246.
- BORELLO, Rodolfo A., *El peronismo en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse Editions, 1991, pp.185-193.
- BORGES, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, *Sur*, n° 232, 1955, pp. 9-23.
- BOSQUET, Alain, “Un roman de H. A. Murena”, *Combat*, París, 26 de agosto de 1965.
- BRUGHETTI, Romualdo. “Una nueva generación literaria argentina (1940-50)”, *Cuadernos americanos*, 63, n° 3, mayo-junio de 1952, pp. 261-81.
- CAPELLO, Jorge, “Las leyes de un novelista”, *La Nación*, 15 de febrero de 1959, p. 4.
- “Animus et anima”, *La Nación*, 29 de octubre de 1972.
- “*El águila que desaparece*”, *Eco*, n° 182, 1975, pp. 220-223.
- “Culminación de una parábola”, *La Nación*, 10 de agosto de 1975.
- “F. G.: un bárbaro entre la belleza”, *La Nación*, 29 de octubre de 1977, pp. 4-5.
- CANTINI, Roberto, “Nelle pagine di H. A. Murena ‘La condizione dell’ intellettuale americano’”, *Il corriere della Sera*, Milano, 17 agosto de 1972.
- CÁRREGA, Hemilce, “Juan José Manauta, Roger Pla, Atols Tapia, Humberto Constantini, H. A. Murena”, *Aspectos del inmigrante en la Argentina*, Buenos Aires, El Francotirador Ediciones, 1997, pp. 216-234.
- CELLA, Susana, “Vuelve la novela que incomodó a los académicos de la lengua”, *Perfil*, Buenos Aires, 4 de julio de 1998.
- CIPRIANI, Lucrezia, “Il carcere della mente”, *La fiera letteraria*, 27 de agosto de 1972, pp. 18-20.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, “¿Quién lee a Murena?”, *Correo de los Andes*, n° 41-42, noviembre-enero de 1986-1987, pp.153-156. También en *Visiones de América latina*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1987, pp. 69-77
- CONCHA, Jaime. “‘El centro del infierno’, de H. A. Murena”, *Atenea*, 412, n° 162, 1966, pp. 249-251.

- CORREAS, Carlos, “H. A. Murena y la vida pecaminosa”, *Contorno*, n° 2, mayo de 1954.
- COZARINSKY, Edgardo, “Piromanía peronista”, *Página 12*, *Radar libros*, Buenos Aires, 30 de Marzo de 2003.
- CRESPO, Julio, “La distorsión de lo real”, *La Nación*, 22 de junio de 1969.
- “Informe sobre la literatura argentina en 1969: narrativa”, *Nueva crítica*, n° 1, 1971, pp. 3-19.
- CRISTÓFALO, Américo, “Murena, un crítico en soledad”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp. 101-123.
- “Murena: entre el cuerpo y la promesa”, *Pensamiento*, Buenos Aires, Volumen 10 (http://www.bazaramericano.com/resenas/articulos/cristofaro_murena.htm).
- CRUZ, Jorge, “Homenaje a H. A. Murena”, *Davar*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, pp. 246-248.
- “El alimento de los elegidos”, *La Nación*, 3 de noviembre de 1997, p. 27.
- “Héctor A. Murena. Un solitario entre el caos y el absoluto”, *La Nación*, 29 de diciembre de 2002.
- CHACEL, Rosa, “Sobre *La fatalidad de los cuerpos*”, *Sur*, n° 239, 1956, pp. 105-113.
- CHARLES, Jhon W. , “H. A. Murena’s *The Laws of the Night*”, *Library Journal*, agosto de 1970.
- CHIRON, Daniel, “¿Por qué Murena hoy?”, *El jabalí*, Buenos Aires, n° 10, 1999, pp. 4-6.
- DABINI, Attilio, “La colpa’ de H. A. Murena”, *La Nación*, 6 octubre de 1963.
- DELLEPIANE, Ángela, “la novela argentina de 1950 a 1965”, *Revista iberoamericana*, 34, n° 66, 1968, pp. 237-282.
- DJAMENT, Leonora, “El intelectual ‘Ultranihilista’: H. A. Murena antisociólogo”, en *Historia crítica de la sociología argentina*, Colihue, Buenos Aires 1999, pp. 469-474.
- “Héctor Álvarez Murena en *Sur*: una crítica desplazada”, 1998 (inédito).
- “Una teoría del lenguaje y del arte en *La metáfora y lo sagrado* de H. A. Murena”, *Cuadernos del Sur-Letras*, n° 32-33, 2002-2003, pp. 101-110.
- “El ensayo como forma: posibilidades de una crítica negativa en Murena”, *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, pp. 69-75.
- “Epílogo. Murena y los límites del lenguaje-”, MURENA, Héctor, *Herrschaft*, (Guillermo Piro comp.), Buenos Aires, Tantalía, 2006, pp. 75-82.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia, “H. A. Murena: *Epitalámica*”, *Sur*, n° 320, septiembre-octubre de 1969, pp. 98-100.
- ENGUÍDANOS, Miguel, “La voz de H. A. Murena”, *Revista Hispánica Moderna*, año 25, n° 4, Nueva York, 1959, pp. 329-331.
- ESTEBAN, Patricia, “El aura de las coincidencias: H. A. Murena y E. Zolla”, *Idea Viva*, Buenos Aires, n° 15, marzo de 2003, pp. 18, 19, 50, 52, 53.

- ESTRIN, Laura, "Héctor Álvarez Murena: el secreto claro", en Nicolás Rosa (ed.), *Historia del ensayo argentino. Intervenciones, coaliciones, interferencias*, Buenos Aires, Alianza, 2002, pp. 381-193.
- "H. A. Murena", en VÁZQUEZ, María Celia y PASTORMERLO, Sergio (comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, pp. 313-319.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, "América, Murena, Borges", *Orígenes*, n° 38, 1955.
- También en *Fervor de la Argentina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1993.
- "Mi hija mayor va a Buenos Aires", Suplemento cultural de *Página 12*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1992. También en *Fervor de la Argentina*, Ediciones del Sol, Buenos Aires, 1993.
- FERNÁNDEZ SUÁREZ, Álvaro, "El juez", *Sur*, Buenos Aires, n° 227, 1954, pp. 87-90.
- FERRER, Christian, "El espíritu libre", en H. A. Murena, *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Barcelona, Octaedro, 2002, pp. 9-12.
- "La matriz de lo sagrado", *Clarín*, 14 de diciembre de 2002.
- FÈVRE, Fermín, "H. A. Murena, una obra a descubrir", *Criterio*, n° 1720, 24 de julio de 1975, pp. 405-406.
- FORD, Anibal, "Mito y literatura. Murena, místico de élite" en *Desde la orilla de la ciencia*, Buenos Aires, Puntosur, 1987.
- FREIDENBERG, Daniel, "Murena y Wilcock: un redescubrimiento argentino", *Clarín digital*, 9 de agosto de 1998.
- FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita, *Murena: un escritor argentino ante los problemas del país y de su literatura*, Buenos Aires, El Imaginero. Taladriz, 1985.
- FRUGONI DE FRITZSCHE, Teresita, Fraschini, Alfredo y Leocata, Francisco, "Los primeros ensayos de Murena" y "Evolución de la ensayística de Murena" en *La cultura argentina*, Buenos Aires, Ed. Docencia, 1996.
- FUNES, Santiago E., "El peligro de las palabras", *Los libros*, Buenos Aires, n° 1, 1969, p. 10.
- GALLARDO, Sara, "Prólogo", en MURENA, Héctor y VOGELMANN, D. J., *El secreto claro*, Fraterna, Buenos Aires, 1978, pp. 7-8.
- GARCÍA GAYO, J., "H. A. Murena: *El círculo de los paraísos*", *Señales*, Buenos Aires, n° 106, 1959, p. 31.
- GARCÍA PINTO, Julio, "Otro veto de Murena", *Sur*, Buenos Aires, n° 183, 1950, pp. 75-76.
- GHIANO, Juan Carlos. "Riesgos de la novela argentina", *Ficción*, n° 6, 1957, pp. 117-23.
- GIANERA, Pablo, "Entre la algazara y el silencio", *Diario de Poesía*, Buenos Aires, n° 66, diciembre de 2003-marzo de 2004, pp. 34-35.
- GIRRI, Alberto, "Toda la cuestión", *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio, 1975, p. 1.
- "Homenaje a H. A. Murena", *Davar*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, p. 259.
- "H. A. M." en *Páginas de Alberto Girri seleccionadas por el autor*, Buenos Aires, Editorial Celtia, 1983, pp. 208-209.
- GODINO, Roberto Aldo, "H. A. Murena, poeta", *Señales*, Buenos Aires, n° 141, 1963, pp. 28-32.
- GODINO, Rodolfo, "El poder y el mal. *Polispuercón*", *La Nación*, 21 de junio, 1970.

- “H. A. Murena: instantáneas dentro de contexto”, *El jabalí*, Buenos Aires, n° 10, 1999, pp. 7-15.
- “Prólogo a ‘Diálogo entre Vogelmann y Murena (Radio Municipal, 1975)’”, *El jabalí*, Buenos Aires, n° 10, 1999, pp. 28-29.
- GÓMEZ, Miguel, “Lezama; Murena; Edgardo Rodríguez Juliá; Francisco Rivera”, en *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra (EUNSA), 1999, pp. 123-127.
- GÓMEZ, Adriana, “La metáfora y la técnica”, (en el *dossier* “Murena, autor anacrónico”), *Artefacto*, Buenos Aires, n° 4, octubre de 2001, pp.105-108.
- GÓMEZ, Adriana. Martínez, Margarita. Ringelheim, Juan Pablo, “Un lenguaje para la subversión”, en H. A. Murena, *Ensayos sobre subversión seguido de El nombre secreto*, Barcelona, Octaedro, 2002, pp. 13-22.
- GÓMEZ, Adriana. Martínez, Margarita, “Ernesto Sábato y Héctor Murena, pioneros en la crítica argentina al complejo ciencia-técnica”, en publicación CD de las V Jornadas Nacionales de Investigación en Comunicación, Paraná, Noviembre de 2000.
- GÓMEZ, Carlos Alberto, “Diálogos metafísicos”, *La Nación*, domingo, 14 de octubre de 1979, p. 7.
- GÓMEZ, Fabio, “Murena o las alegrías del pesimismo”[entrevista], *Zona Franca*, Caracas, Año IV, n° 51, 1967, pp. 39-41.
- GONZÁLEZ ABAD, María Josefina Seoane de, *La mitología fundacional argentina y un intento de reformulación ontológica. El caso de Héctor A. Murena*, Universidad de Chicago, 1998.
- GONZÁLEZ LANUZA, Eduardo, “Murena y la nueva poesía argentina”, *Sur*, Buenos Aires, n° 203, 1951, pp. 52-59.
- “H. A. Murena: *Las leyes de la noche*”, *Sur*, Buenos Aires, n° 257, 1959, pp. 66-70.
- GUASTA, Eugenio, “Murena y la soledad”, *Criterio*, n° 1338, 27 de agosto de 1959, pp. 613-616.
- HERRERA, Francisco, “H. A. Murena”, en *Enciclopedia de la literatura argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 1970.
- IGHINA Domingo, “Murena: negación y recomienzos de la historia”, *Inti*, (Argentina fin de siglo), n° 52-53, otoño-primavera de 2000-2001, pp. 239-254.
- INGBERG, Pablo, “El orgullo del réprobo”, *La Nación* (Suplemento cultural), Buenos Aires, 2 de agosto de 1998, p. 3. También en *Arena*, Chicago, 11 de octubre de 2000, pp. 10-11.
- JIMÉNEZ, José Olivio, “Necrología: H. A. Murena (1923-1975)”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n° 95, 1976, pp. 275-284.
- “Silencio y tránsito”, *Plural*, México, año 5, n° 1, Octubre de 1975, pp.61-63.
- “El águila que desaparece”, *Pennsylvania English*, año 5, n° 1, 1975, pp. 61-63.
- “Los ensayos de H. A. Murena “, en Cedomil Goic (ed.), *Historia y crítica de la Literatura hispanoamericana*, T. 3 (Época contemporánea), Barcelona, Editorial Crítica, 1988, pp. 617-620.

- JITRIK, Noé, "H. A. Murena", en *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*, Mendoza, Cuadernos de Versión, 1959, pp. 59-63.
- "Un novelista oblicuo", *Ficción*, Buenos Aires, n° 23, 1960, pp. 52-70
- JUÁRROZ, Roberto, "H. A. Murena, *El escándalo y el fuego*", *Señales*, Buenos Aires, n° 116, 1959, pp. 31-32.
- KING, John, "Diferencias de generación dentro de Sur", en *Sur. Estudio de una revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, pp. 190-196.
- KOVADLOFF, Santiago, "La fatalidad de ser argentinos", *La Nación* (Suplemento Cultural), Buenos Aires, 3 de abril de 2002.
- KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel, "Homenaje a H. A. Murena", *Davar*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, pp. 248-250.
- LAGMANOVICH, David. "Relámpago de la duración", *Revista Iberoamericana*, Pittsburg, año 29, n° 56, 1963, pp. 355-358.
- "La narrativa argentina de 1960 a 1970", *Nueva Narrativa hispanoamericana*, año 2, n° 1, 1972, pp. 99-117.
- "Sur y las revistas literarias argentinas de medio siglo", *Sur*, Buenos Aires, n° 348, 1981, pp. 25-33
- LAGOS, María Inés, *Héctor A. Murena en sus ensayos y narraciones: De líder revisionista a marginado*, New York, Maiten, 1989.
- "Actualidad de H. A. Murena en *Polispuercón*, novela de la dictadura"; en MINC ROSE, S. (ed. et introd.), *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura*, Upper Montclair, Montclair State Coll., 1985, pp. 113-122.
- LANCELOTTI, Mario A., "H. A. Murena, *El centro del infierno*", *Sur*, Buenos Aires, n° 244, 1957, pp. 60-63.
- "Los herederos de la promesa", *La Nación*, 2 de enero de 1966.
- LEWALD, Herald Ernest, "Genio e ingenio de H. A. Murena" [entrevista], *Hispania* (USA), volumen 53, n° 2, 1970, pp. 328-329.
- "Aspectos ontológicos en la obra de H. A. Murena", *Kanina. Revista de Artes y Letras de la Universidad de Costa Rica*, San José, n° 3-4, 1978, pp. 31-36.
- "Epitalámica", *Books Abroad*, n° 44, 1977, pp. 277.
- "La crisis de la razón en el pensamiento de H. A. Murena", *Los ensayistas*, n° 6-7, 1979, pp. 31-37.
- LICHTBLAU, Myron, "H. A. Murena, *Las leyes de la noche*", *Revista Iberoamericana*, año 24, n° 48, 1959, pp. 375-377.
- LIDA, Raimundo, "Dos o tres Murenas: cartas, recuerdos, relecturas", *Eco*, n° 183, 1977, pp. 24-32. También en *La Anunciación*, Buenos Aires, n° 1, 1989, pp. 86-92.
- LISCANO, Juan, "H. A. Murena", *La Nación* (Suplemento cultural), Buenos Aires, 6 de julio de

1975. También en *Plural*, México, n° 46, julio de 1975.
- “Recuerdo a Murena”, *La Nación*, (Suplemento cultural), n° 198, 1985, p. 6.
- LOJO, María Rosa, “H. A. Murena: la búsqueda del nombre”, *Cultura*, Año 2, n° 10, noviembre-diciembre de 1985, pp. 38-40
- “Murena: una imagen mítica de América”, en *Argentina en su literatura*, n° 4, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1989, pp. 167-187.
- “Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena” en *Crítica literaria de la literatura de Latinoamérica*, Siglo XX, III Simposio internacional de Literatura, Juana Alcira Arancibia ed., Buenos Aires, Ocruxaves, 1990, pp.33-46.
- “H. A. Murena y Rodolfo Kusch: ‘Barbarie’ como seducción o pecado”, *Anales de literatura hispanoamericana*, Madrid, n° 21, 1992, pp. 415-420.
- “Algunas teorías argentinas sobre la barbarie” en *La barbarie en la narrativa argentina*, Siglo XIX, Buenos Aires, Corregidor, 1994, pp. 25-43.
- LÓPEZ PARADA, Esperanza, “Entre las ruinas de la biblioteca”, en *Una Mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los Márgenes*, Frankfurt, Iberoamericana. Vervuert Verlag, 1999, pp. 192-195.
- LOUSTALET, Silvia, *Las ciento y una: Murena, alianza y confrontación*, [inédito].
- LYNCH, Marta, “Homenaje a H. A. Murena”, *Davar*, n° 127, otoño de 1976, pp. 250-253.
- LYON, Thomas E., “Polispuercón”, *Humanities in the South*, año 55, n° 3, 1972, pp. 596-597.
- MAKOVSKY, Pablo, “El águila que desaparece”, *El ciudadano & la región*, Rosario, 9 de mayo de 2002.
- MAPELLI, Nadia, “La culpa”, *La voce della libreria*, año II, n° 19-20, 1963.
- MARTÍNEZ, David, “Murena o la ‘instauración’ de la poesía”, *La Prensa*, 16 de agosto, 1975.
- MARTÍNEZ, Margarita, “Malestar de la Argentina” (en el dossier “Murena, autor anacrónico”), *Artefacto*, Buenos Aires, n° 4, octubre de 2001, pp. 100-104.
- MARTÍNEZ PALACIO, Javier, “La obra del argentino H. A. Murena”, *Ínsula*, año 23, n° 255, 1968, pp. 1 y 10.
- “La obra del argentino H. A. Murena (II)”, *Ínsula*, año 23, n° 256, 1968, pp. 4 y 10.
- MARTUCCI, Daniel, “Un saco de corte perfecto”, <http://www.descartes.org.ar/massotamartucci.htm>.
- MASOTTA, Oscar Abelardo, “Las ciento y una”, *Centro*, septiembre de 1953, n° 6, pp. 40-41
- “Vocos, la lupa y el viejo mundo”, *Contorno*, n° 3, septiembre de 1954.
- MASTRONARDI, Carlos, “Sobre una poesía condenada”, *Sur*, n° 169, Buenos Aires, 1958, pp. 52-61.
- MATURO, Graciela, “Murena y el sentido sagrado del arte”, *Cassandra*, Buenos Aires, n° 10, 1999, pp. 83-89.

- MATTONI, Silvio, "Murena: en busca de una dialéctica trascendental", *Pensamiento de los Confines*, Buenos Aires, n° 7, 2º semestre de 1999, pp. 133-145.
- "Murena y la exégesis del ensayo como profecía", *Nombres*, Córdoba, año IX, n° 13-14, septiembre de 1999, pp. 265-279.
- "H. A. Murena: una fantasía inconfesable", *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, pp. 63-75.
- "El hijo pródigo", en *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, CÓRDOBA, Universitas, 2003, pp. 155-195.
- "Murena y Arlt: enigma y sacrificio", *Nadja, lo inquietante en la cultura*, Rosario, n° 7, marzo de 2004, pp. 77-86.
- MEINHARDT, Warren L., "Los herederos de la promesa", *Books Abroad*, n° 40, 1966, p. 320.
- MIGUEL, María Esther de, "Las leyes de la noche", *Señales*, Buenos Aires, n° 104, Buenos Aires, 1958, p.11-13.
- "Tres formas de soledad en tres novelas argentinas", *Señales*, n° 130, p. 6-14, mayo-junio de 1961.
- "Nota necrológica", *La Prensa*, 6 de julio de 1975.
- MOLLOY, Silvia, "La experiencia como acto de fe", *Sur*, Buenos Aires, n° 300, 1966, pp. 102-106.
- MOORE, Esteban, "H. A. Murena: la inversión de la mirada", *Omero poesía*, Buenos Aires, Año 5, n° 10, junio de 2003, pp. 12-13. También en *Especulo. Revista de estudios literarios*, n° 30, julio-octubre de 2005 <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/hmurena.html>.
- OCAMPO, Victoria, "Antepenúltimos días", *Sur*, n° 176, 1948, pp. 98-99.
- "Homenaje a H. A. Murena", *Davar*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, pp. 253-254.
- ORGAMBIDE, Pedro y Roberto Yahni, *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970.
- PAZ, Noemí, "La intermediación simbólica en el pensamiento de H. A. Murena", *Megafón*, n° 9-10, Buenos Aires, 1979, pp. 133-143.
- PAITA, Jorge A., "Murena: *Homo atomicus*", *La Nación*, 4 de marzo de 1962, p. 4.
- PELTZER, Federico, "Dios en la literatura argentina (2ª parte)", *Señales*, Buenos Aires, n° 125, 1961, pp. 5-10.
- PEZZONI, Enrique, "La Argentina en sus novelistas y exegetas contemporáneos", *San Marcos*, n° 10, 1963, pp. 71-83.
- "H. A. Murena: poesía y silencio", *La Nación*, Buenos Aires, 10 de enero de 1965; también en *Papeles de Son Armadans*, XXXVIII, N° CIXIII, 1965, pp. 205-213.
- "Homenaje a H. A. Murena", *Davar*, n° 127, otoño de 1976, pp. 255-256.
- PIRO, Guillermo, "Elogio de un nihilista", *Suplemento Zona, Clarín*, 9 de septiembre de 2001.
- "Hector Murena, un autor injustamente relegado, vuelve con una obra maestra", *Perfil*, Buenos Aires, 20 de mayo de 1998.

- “Noticia biográfica” en *Verano/12*, suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 25 de febrero de 1998.
- “Militares argentinos”, en *Verano/12*, suplemento de *Página/12*, Buenos Aires, 15 de enero de 1999.
- “Introducción”, en MURENA, Héctor, *Visiones de Babel*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- “Prólogo”, en MURENA, Héctor, *Herrschaft*, (Guillermo Piro comp.), Buenos Aires, Tantalia, 2006, pp. 5-10.
- PIZARNIK, Alejandra, “H. A. Murena: *Relámpago de la duración*”, *Cuadernos*, París, n° 74, 1963, p. 89.
- “Silencios en movimiento”, *Sur*, n° 294, 1965, pp.103-106.
- POGGIESE, Diego, “*La cárcel de la mente*, de Héctor A. Murena: fragmentos de una escritura en retirada”, *Cuadernos del Sur-Letras*, n° 32-33, 2002-2003, pp. 111-133.
- “Metáfora y utopía: persistencia para vulnerar el tiempo (a propósito de *Herrschaft* de Héctor Álvarez Murena)”, http://www.bazaramericano.com/resenas/Poggiese_murenaHerschahft.htm.
- PRIETO, Adolfo, “Diccionario básico de literatura argentina”, *Capítulo*, n° 59, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1968, p. 117.
- PRIOR, Aldo, “Anotaciones sobre Héctor A. Murena”, *La Gaceta*, Buenos Aires, 12 de enero de 1986.
- PYCKENHAYN, Jorge Óscar, “Murena y Wilcock: los que murieron antes”, en *Literatura del siglo XX en el Río de la Plata. Treinta y seis ensayos sobre escritores de Argentina y Uruguay*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1984, pp. 179-183.
- REVOL, Enrique L., “La metáfora y lo sagrado”, *Lingua Nostra*, n° 3, 1974, p. 3.
- “Necesidad de la poesía”, *La Nación*, 3 de marzo de 1974.
- “La historia de una razón argentina”, *La Gaceta*, 5 de septiembre de 1971, p. 2.
- REY, Elisa, “Poesía y palabra en H. A. Murena. A propósito de *El águila que desaparece*”, *Letras de Buenos Aires*, año 5, n° 13, mayo de 1985, pp. 21-30.
- REY BECKFORD, Ricardo, “El sueño de la razón”, *La Prensa*, 2 de marzo, 1980.
- “H A. Murena: inventario de un silencio”, *Letras de Buenos Aires*, año 21, n° 50, noviembre de 2001, pp. 31-37.
- RINGELHEIM, Juan Pablo, “Murena a través del espejo”, (en el *dossier* “Murena, autor anacrónico”), *Artefacto*, Buenos Aires, n° 4, octubre de 2001, pp. 109-114.
- RÍOS PATRÓN, José Luis, “Polémica. Contestación a Murena”, *Sur*, n° 179, Buenos Aires, 1949, pp. 90-91.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, “El caso Murena”, en *El juicio de los parricidas: La nueva generación argentina y sus maestros*, Buenos Aires, Deucalión, 1956, pp. 94-97.
- ROIG ARTURO, Andrés. “Las ontologías contemporáneas y el problema de nuestra historia”

- en *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, pp. 138-176.
- ROMANO SUED, Susana, “El otro de la traducción: Juan María Gutiérrez, Héctor Murena y Jorge Luis Borges; modelos americanos de traducción y crítica”, *Estudios* (Venezuela), año XI, n° 24, julio-diciembre de 2004, pp. 95-115.
- ROSA, Nicolás, “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino* (Nicolás Rosa ed.), Buenos Aires, Alianza, 2002, pp. 13-87.
- ROZITCHENER, León, “A propósito de *El juez* de H. A. Murena”, *Centro*, Buenos Aires, n° 8, 1954, pp. 16-30.
- SAGLIO, Nelly, “Para H. A. Murena en cualquiera de sus días”, *Sur*, Buenos Aires, n° 181, 1949, pp. 102-103.
- SARLO, Beatriz, “Del ensayo a la crítica”, en *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001, pp. 90-94.
- SANTIS, Sergio de, “H. A. Murena, americano riluttante”, *Comunita*, Milán, n° 122, septiembre de 1964.
- SAVINO, Hugo, “Murena, la palabra injusta”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985; también en MURENA, Héctor, *Filosofía*, Buenos Aires, Eudeba, 1998, pp. 147-166.
- SCHETTINI, Ariel, “El hombre que está solo y espera”, *Página 12*, 19 de enero de 2003, p. 8.
- SCHMUCLER, Héctor, “H. A. Murena”, *La caja*, n° 10, noviembre-diciembre de 1994, pp. 8-9.
- “Una lucidez inquietante”, *La voz del interior*, Córdoba, Argentina, 11 de febrero de 2003.
- SEBRELI, Juan José, “El juez”, *Centro*, Buenos Aires, n° 8, 1954, pp. 43-47.
- “Testimonio”, en Carlos Mangone y Jorge Warley, “La modernización de la crítica”, *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, volumen 5, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980-1986.
- “El juez de H. A. Murena” en *Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Sudamericana, 1997, pp. 87-93.
- SHAND, Willian, “Homenaje a H. A. Murena”, *Davax*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, p. 257.
- SILVETTI PAZ, Norberto, “La cárcel de la mente”, *La Nación*, 25 de julio de 1971.
- STABB, Martin S., “The New Murena and the New Novel”, *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, n° 22, 1975, pp. 139-157.
- In Quest of Identity*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1967, pp. 178-181.
- “Argentine Letters and the Peronato. An Overview”, *Journal of Inter-American Studies and World Affairs*, año 13, n° 3-4, 1971, pp. 434-455.
- STILMAN, Eduardo, “El escritor que amaba a los caballos”, *El País Cultural*, Montevideo, n° 642, 22 de febrero de 2002, pp. 10-11.
- TATIÁN, Diego, “Dos versiones de Judas”, *La Voz del interior*, Córdoba, Argentina, 14 de abril de 2001.

- THONIS, Luis, “Metáfora, traducción, dispersión en Héctor A. Murena”, *Referente*, n° 1, invierno de 1981, pp. 36-38.
- “El fuego inconsumible”, *El Innombrable*, n° 1, Buenos Aires, 1985, pp. 43-64.
- “Murena, ayer y hoy de un ciclo de novelas”, *La Buraco*, Buenos Aires, n° 4, 1992-1993, pp. 18-19.
- “El salario de una desaparición”, *Nombres*, n° 7, Córdoba, 1996, pp. 195-199.
- “El error de escribir (acerca de la poesía de Héctor A. Murena)”, *Abysmia*, Buenos Aires, Eudeba, n° 1, 1999, pp. 115-127.
- “El asalto a la noche”, (manuscrito).
- TISCORNIA, Eduardo, “A Murena”, *Sur*, Buenos Aires, n° 183, 1950, pp.76-77.
- TORRES, Miguel D., “Encuentro de un libro de H. A. Murena”, *Repertorio Latinoamericano*, n° 51, julio-septiembre de 1982, pp. 27-28.
- TRÍPOLI, Vicente, “Ensayos sobre subversión; un libro de H. A. Murena”, *Clarín*, 25 abril de 1963.
- TULL, John F., Jr., “Dos personajes arquetípicos en la novela de H. A. Murena”, *Romance Notes*, Chapel Hill, n° 11, 1969, pp. 251-255.
- URIBE, Basilio, “La última novela de H. A. Murena: *Folisofía*”, *La Nación*, 26 de diciembre de 1976.
- VALENTIÉ, María Eugenia, “*Homo atomicus* y el caso de Murena”, *La Gaceta*, Tucumán, n° 18.115, 19 de noviembre de 1961.
- VÁZQUEZ, Juan Adolfo, “Murena: ¿Teoría o profecía?”, *Sur*, Buenos Aires, n° 232, 1955, pp. 59-60.
- “*Homo atomicus*”, *Sur*, Buenos Aires, n° 277, 1962, pp. 62-63.
- “Al margen de los días”, *Sur*, Buenos Aires, n° 294, 1965, pp. 103-109.
- VEHILS, Jorge, “La mística y la acción (Héctor A. Murena)”, en *A la sombra de los robles*, Buenos Aires, Corregidor, 1987, pp. 75-81.
- VERA OCAMPO, Raúl, “El vuelo del águila”, en *Creación y poesía*, Buenos Aires, Ediciones Kir, 1995, pp. 83-88.
- VIOLA SOTO, Carlos, “A propósito de Murena y *El pecado original de América*”, *Sur*, Buenos Aires, n° 231, 1954, pp. 83-93.
- “*El escándalo y el fuego*”, *Sur*, Buenos Aires, n° 264, mayo-junio de 1960, pp. 76-78.
- VIRASORO, Manuel, “El cristianismo en un libro de Murena”, *Estudios*, Buenos Aires, n° 533, 1962, pp.189-199.
- “Autodefensa de un supuesto parricida”, *Ficción*, n° 15, 1958, pp. 6-21.
- VIOLA SOTO, Carlos. “A propósito de Murena y *El pecado original de América*”, *Sur*, Buenos Aires, n° 231, 1954, pp. 83-93.
- VOCOS LESCANO, Jorge, “H. A. Murena”, *Ínsula*, n° 99, 1954, pp. 1 y 9.
- “El águila que desaparece”, *La Prensa*, 16 de abril de 1978.

- VOGELMANN, D. J., "Murena y el mundo hermético", *La Nación*, Buenos Aires, 6 de julio de 1975.
- "Homenaje a H. A. Murena", *Davar*, Buenos Aires, n° 127, otoño de 1976, pp. 257-258.
- WALSH, Rodolfo J., "Empresarios del Apocalipsis", *Nuevo texto crítico*, año VI, julio de 1993-junio de 1994, n° 12-13. (Texto aparecido por primera vez en la revista *Qué*, 6 de noviembre de 1965).
- WAMBA GAVIÑA, Graciela, "La recepción de Walter Benjamín en La Argentina", en *Sobre W. Benjamín, Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana* (Gabriela Masson y Fehrmacia eds.), Buenos Aires, Alianza Editorial/ Goethe Institut, 1993, pp. 201-214.
- WHITELOW, Guillermo, "Relámpago de la duración", *Sur*, Buenos Aires, n° 286, enero-febrero de 1964, pp. 69-71.
- YAHNI, Roberto y ORGAMBIDE, Pedro, *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, pp. 464-465.
- ZARAGOZA, Celia, "Ensayos sobre subversión de H. A. Murena", *Atenea*, Santiago de Chile, n° 401, 1963, pp. 212-215.
- "Tres novelas de Murena", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n° 206, 1967, pp. 348-352.
- ZINA, Alejandra, "Prólogo", en *Erótica argentina*, Buenos Aires, Ediciones Atril, 2000, pp. 24-25.
- ZOLLA, Elemire, "L' Opera di H. A. Murena *Homo atomicus*", *Il punto*, 28 de octubre de 1961, p. 21.

6.3. TEORÍA DEL ENSAYO

- ADORNO, Theodor W., “El ensayo como forma”, en *Notas de literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 11-36.
- AGAMBEN, Giorgio, *Idea de la prosa*, Barcelona, Península, 1988.
- ALVAR, Manuel, “Historia de la palabra *ensayo* en español”, en *Ensayo*, Málaga, Diputación provincial de Málaga, 1980, pp. 11-43.
- AMARILLA, Lidia N. G. de, *El ensayo literario contemporáneo*, Buenos Aires, Universidad Nacional de La Plata, 1951.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, “Defensa del ensayo”, en *Ensayos*, Tucumán, Talleres Gráficos Miguel Violetto, 1946, pp. 119-124.
- Qué es la prosa*, Buenos Aires, Editorial Columbia, 1971.
- ARENAS CRUZ, María Elena, *Hacia una teoría general del ensayo. Construcción del texto ensayístico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
- AULLÓN DE HARO, Pedro, *El ensayo de los siglos XIX y XX*, Madrid, Playor, 1984.
- Teoría del ensayo*, Madrid, Verbum, 1992.
- AYUSO, José Paulino, “El ensayo literario. Una reflexión”, *Compás de letras*, Madrid, n° 5, diciembre de 1994, pp. 31-43.
- BENSE, Max, “Über den Essay und seine Prosa”, *Merkur*, I, 1947, pp. 414-424. [En español: “Sobre el ensayo y su prosa”, (Trad. de Martha Piña), Cuadernos de los seminarios permanentes, Ensayos selectos, México, CCYDEL-UNAM, 2004].
- BENSMAÏA, RÉDA, *The Barthes effect. The Essay as Reflective Text*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.
- BLANCHOT, Maurice, “¿Qué es la crítica?”, *Sitio*, Buenos Aires, n° 4-5, mayo de 1985, pp. 74-76.
- BRAVO, Ana y ADÚRIZ, Javier, *El ensayo y la seducción de lo discutible*, Buenos Aires, Kapelusz, 2000.
- BUBNOVA, Tatiana, “Los géneros discursivos en Mijaíl Bajtin. Presupuestos teóricos para una posible tipología del discurso”, *Discurso. Cuadernos de Teoría y Análisis*, México, UNAM, n° 4, 1984, pp. 29-43.
- BUNDGAARD, Ana, “Fragmento, aforismo y escrito apócrifo: formas artísticas del pensamiento”, en GARCÍA CASANOVA, Juan F. (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada y Comares Editorial, 2002, pp. 67-94.
- BUTRYM, Alexander, J. (ed.), *Essays on the Essay; redefining the genre*, Athens, The University of Georgia Press, 1989.
- CASAS, Arturo, “Breve propedéutica para a análise do ensaio”, en ÁLVAREZ Rosario y VILAVEDRA Dolores (eds.), *Cinguidos por unha arela común. Homenaxe ó Profesor Xesús*

- Alonso Montero*, (t. II), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 315-327. Versión en castellano: “Breve propedéutica para el análisis del ensayo” ([http:// ensayo.rom.uga.edu/critica/ ensayo /casas.htm](http://ensayo.rom.uga.edu/critica/ensayo/casas.htm)).
- CEREZO GALÁN, Pedro, “El ensayo en la crisis de la modernidad”, en AA.VV., *Pensar en Occidente. El Ensayo español hoy*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1991, pp. 35-59.
- “El espíritu del ensayo”, en GARCÍA CASANOVA, Juan F. (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada y Comares Editorial, 2002, pp. 1-32.
- CLEMENTE, José Edmundo, *El ensayo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- CHAMPIGNY, R., *Pour une esthétique de l'Essai*, París, Minard, 1967.
- D'ORS, Eugenio, “Pensar por ensayos”, *Clavileño*, n° 19, 1953, pp. 1-6.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo, “Los límites del ensayo”, *La Estafeta Literaria*, n° 582, 1976, pp. 236-239.
- ESCALANTE, Evodio, *Las metáforas de la crítica*, México, Joaquín Mortiz, 1998.
- GENETTE, Gérard, “Introduction à l'architexte”, en Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, pp. 89-159.
- GHIANO, Juan Carlos, “De ensayistas”, *Ficción*, n° 27, 1961, pp. 88-90.
- GLAUDES, Pierre, LOUETTE, Jean-François, *L'essai*, París, Hachette, 1999.
- GLAUDES, Pierre (coord.), *L'essai: métamorphoses d'un genre*, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 2002.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, José Luis, *Teoría del ensayo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- GÓMEZ, Jesús, “Implicaciones ideológicas del ensayo: El ensayismo a partir del Renacimiento”, *Compás de letras*, Madrid, n° 5, diciembre de 1994, pp. 131-143.
- GONZÁLEZ, Horacio, “Elogio del ensayo” (en el dossier “Últimas funciones del ensayo”), *Babel*, Buenos Aires, año III, n° 18, agosto de 1990, p. 29.
- GRÜNER, Eduardo, “El ensayo, un género culpable”, *Sitio*, Buenos Aires, n° 4-5, mayo de 1985, pp. 51-55.
- GUSMAN, Luis, “El ensayo de los escritores”, *Sitio*, Buenos Aires, n° 4-5, mayo de 1985, pp. 56-60.
- GULLÓN, Ricardo, “España 1962. El ensayo como género literario”, *Asomante*, año 18, n° 2, 1962, pp. 58-67.
- HIGUERA, Javier de la, “El lugar del ensayo”, en GARCÍA CASANOVA, Juan Francisco (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada y Comares Editorial, 2002, pp. 34-35.
- JARAUTA, Francisco, “Para una filosofía del ensayo”, *Revista de Occidente*, n° 116, 1991, pp. 47-48.
- “Pensar la época”, en AA.VV., *Pensar en Occidente. El Ensayo español hoy*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1991, pp. 82-85.

- KURI, Carlos, “De la subjetividad del ensayo (problema de género) al sujeto del ensayo”, en PERCIA, Marcelo (comp.), *El ensayo como crítica de la subjetividad*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2001, pp. 99-118.
- LANCELOTTI, Mario A., “Apuntes sobre el ensayo”, *Opiniones Latinoamericanas*, n° 3, 1978, pp. 59-60.
- LO CASCIO, Vincenzo, *Gramática de la argumentación*, Madrid, Alianza, 1998.
- LÓPEZ ALONSO, Covadonga, “De los ensayistas al ensayo”, *Compás de letras*, Madrid, n° 5, diciembre de 1994, pp. 17-29.
- LYNCH, Enrique, *El merodeador. Tentativas sobre filosofía y literatura*, Barcelona, Anagrama, 1990.
- LUKACS, Georg, “Sobre la esencia y la forma del ensayo”, en *El alma y las formas. Teoría de la novela*, México, Grijalbo, 1985, pp. 15-39.
- MAÍZ, Claudio, *El ensayo: entre género y discurso*, Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, 2004.
- MARÍAS, Julián, “Cuatro posturas ante el ensayo”, *La Estafeta literaria*, n° 15, 1944, p. 21.
- MARICHAL, Juan, *La voluntad de estilo. Teoría e historia del ensayismo hispánico*, Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- MARINER, José Carlos, “Apuntes junto al ensayo”, en Gómez, J., (ed.), *El ensayo español*, I, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 18-19.
- MATAMORO, Blas, “Montaigne, moderno y transmoderno”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 509, noviembre de 1992, pp. 26-27.
- MATHIEU-CASTELLANI, Giselle, *Montaigne. L'écriture de l'essai*, París, PUF, 1988.
- MIGNOLO, Walter, “Discurso ensayístico y tipología textual”, en *Textos, modelos y metáforas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1984.
- MOREY, Miguel, “El occidente de los intelectuales”, en AA.VV., *Pensar en Occidente. El Ensayo español hoy*, Madrid, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1991, pp. 96-111.
- NAVARRO REYES, Jesús, *Pensar sin certezas, Montaigne y el arte de conversar*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- NICOL, Eduardo, “Ensayo sobre el ensayo”, en *El problema de la filosofía hispánica*, Madrid, Tecnos, 1961, pp. 206-279.
- NÚÑEZ, Estuardo, “Proceso y teoría del ensayo”, *Revista Hispánica Moderna*, n° 31, 1965, pp. 357-364.
- OBALDÍA, Claire de, *The Essayistic Spirit: Literature, Modern Criticism, and the Essay*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- OSSES, José Emilio, “El ensayo: función interpretativa de un género de creación”, *Revista Chilena de Literatura*, n° 25, abril de 1985, pp. 43-56.
- PICÓN-SALAS, Mariano, “En torno al ensayo”, *Cuadernos*, París, n° 8, 1954, pp. 31-33.
- PIERA, Carlos, “La conveniencia de la prosa”, *Revista de Occidente*, n° 116, 1996, pp. 13-23.
- REAL DE AZÚA, Carlos, “¿Un género ilimitado?” y “Un género limitable”, en *Antología del*

- ensayo uruguayo contemporáneo*, Montevideo, Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1964, pp. 11-30.
- RITVO, Juan Bautista, “El ensayo de interrupción”, *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, pp. 25-35.
- SCHILDKNECH, Christiane, “Entre la ciencia y la literatura: formas literarias de la filosofía”, en LÓPEZ DE LA VIEJA, M. Teresa (ed.), *Figuras del Logos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- SCHULTZ DE MANTOVANI, Fryda, *Ensayo sobre el ensayo*, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1967.
- STAROBINSKI, Jean, “¿Es posible definir el ensayo?”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 575, 1998, pp. 31-32.
- TERRASSE, Jean, *Rhétorique de l' Essai littéraire*, Montreal, Universidad de Quebec, 1977.
- URIBE ECHEVARRÍA, Juan, *El ensayo: estudios*, Santiago, Editorial Universitaria, 1958.
- VICTORIA, Marcos, *Teoría del ensayo*, Buenos Aires, Emecé, 1975.
- WEINBERG, Liliana, *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- (ed.), *Ensayo, simbolismo y campo cultural*, México, CONACYT-UNAM-CCYDEL, 2003.
- Umbrales del ensayo*, México, CCYDEL-UNAM, 2004.

6.4. ENSAYO HISPANOAMERICANO

- AÍNSA, Fernando, “Función crítica y estética del ensayo hispanoamericano”, *Revista de Occidente*, n° 301, 2006, pp. 59-89.
- ALAZRAKI, Jaime, “Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, n° 118-119, 1982, pp. 9-20.
- ALBÒNICO, Aldo, “La prosa no ficcional en Hispanoamérica. Algunas propuestas para su sistematización”, *Studi di letteratura ispanoamericana*, Milán, n° 28-29, 1997, pp. 560-577.
- ARCINIEGAS, Germán, “El ensayo en nuestra América”, *Cuadernos*, París, n° 19, 1956, pp. 125-130.
- “Nuestra América es un ensayo”, *Cuadernos*, París, n° 73, junio de 1963, pp. 9-16.
- ABELLÁN, José Luis, *La idea de América. Origen y evolución*, Madrid, Ediciones Istmo, 1972.
- CARRIÓN, Benjamín, “El ensayo, aporte de nuestra América a la cultura”, en *José Carlos Mariátegui, el precursor, el anticipador, el suscitador*, México, SEP/Setentas, 1976.
- CERUTTI GULDBERG, Horacio *et al.*, *El ensayo en nuestra América para una reconceptualización*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- COBO BORDA, Juan Gustavo, *La otra literatura latinoamericana*, Bogotá, Procultura-El Áncora, 1982.
- COLLAZOS, Óscar, “La expresión americana”, en SUÁREZ-GALBÁN, Eugenio (ed.), *Lezama Lima, El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 379-387.
- CHIAMPI, Irleamar, “La historia tejida por la imagen”, en LEZAMA LIMA, José, *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 9-33.
- EARLE, Peter, “El ensayo hispanoamericano como experiencia literaria”, en LEVY, Kurt y ELLIS, Keith (eds.), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*. Memoria del XVI Congreso Internacional de Literatura iberoamericana, n° 24-28, agosto, 1969, Toronto, Universidad de Toronto, 1970, pp. 23-32.
- y MEAD, Robert G., Jr., *Historia del ensayo hispanoamericano*, Mexico, Editorial de Andrea, 1973.
- FERNÁNDEZ, Teodosio, *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos*, Madrid, Taurus, 1990.
- FERNÁNDEZ MORENO, César (ed.), *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.
- FINLAYSON, Clarence, “El ensayo en Hispanoamérica”, *Repertorio Americano*, 10 de marzo de 1945, pp. 268-270.
- FOSTER, David William, *Para una lectura semiótica del ensayo latinoamericano*, Madrid, José Porruá Turanzas, 1983.
- GIORDANO, Jaime y TORRES, Daniel (eds.), *La identidad cultural de Hispanoamérica*, Santiago de Chile, Ediciones del Maitén, 1986.
- GIORDANO, Jaime, “El ensayo hispanoamericano en las últimas generaciones”, *Mundo*, México, n° 1, 1987, pp.73-79.

- GOMES, Miguel, “El género que vino de la modernidad: el ensayo”, en *Los géneros literarios en Hispanoamérica: teoría e historia*, Navarra, EUNSA, 1999, pp. 113-127.
- HAMILTON, Carlos D., *El ensayo hispanoamericano*, Madrid, Ediciones Iberoamericanas, 1972.
- HORL, Sabine, *Der Essay als literarische Gattung in Lateinamerika: Eine Bibliographie*, Frankfurt, Verlag Peter D. Lang, 1980.
- LEVY, Kurt L. y ELLIS, Keith Ellis (eds.), *El ensayo y la crítica literaria en Iberoamérica*, (Memoria del XIV Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana, 24-28 de agosto de 1969), Toronto, Universidad de Toronto, 1970.
- LEVY, Kurt y LOVELUCK, Juan (eds.), *Simposio. El ensayo histórico*, Columbia, University of South Carolina, 1984.
- MAREE, Cathy (ed.), *500 años del ensayo en Hispanoamérica. Antología anotada*, Pretoria, University of South Africa, 1993.
- MATAMORO, Blas, “El ensayista Octavio Paz”, en *Octavio Paz. Premio “Miguel de Cervantes” 1981*, Anthropos, Ministerio de cultura, Barcelona, 1990.
- ONÍS, Federico de, “El ensayo contemporáneo”, en *España en América*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, 1968, pp. 378-382.
- OVIEDO, José Miguel, *Breve historia del ensayo hispanoamericano*, Madrid, Alianza, 1991.
- PÉREZ RUIZ, Manuel, “La identidad en el ensayo latinoamericano: perspectiva poética existencial”, <http://www.filos.unam.mx/POSGRADO/seminarios/ensayo/bense/hlm>
- RAMA, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI, 1982.
- REY DE GUIDO, Clara, *Contribución al estudio del ensayo en Hispanoamérica*, Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1985.
- REYES, Alfonso, *El deslinde*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- RIPOLL, Carlos, *Conciencia intelectual de América. Antología del ensayo hispanoamericano, 1836-1959*, Nueva York, Las Américas, 1966.
- ROBB, James Willis, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- ROIG, Arturo Andrés, *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- SACOTO, Antonio, “El ensayo como género”, en *El indio en el ensayo de la América española*, Nueva York, Las Américas, 1971, pp. 11-19.
- SALVADOR, Álvaro, “Dos calas en el ensayismo hispanoamericano del siglo XX: Pedro Enríquez Ureña y Alfonso Reyes”, en GARCÍA CASANOVA, Juan F. (ed.), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada, Centro Mediterráneo de la Universidad de Granada y Comares Editorial, 2002, pp. 287-308.
- SANJUÁN, Pilar A., *El ensayo hispánico: estudio y antología*, Madrid, Gredos, 1954.
- SANTÍ, Enrico Mario, “Introducción”, en PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Madrid,

- Cátedra, 2000, pp. 13-132.
- SCARANO, Mónica Elsa, “La cuestión del discurso ensayístico. Hacia una delimitación del corpus ensayístico hispanoamericano”, *Escritura*, Caracas, XV, n° 29, 1990, pp. 187-198.
- SCHEINES, Graciela, “Fundar la patria en la escritura (reflexiones sobre el ensayo en Iberoamérica)”, en VVAA., *El ensayo iberoamericano, perspectivas*, México, UNAM, 1995.
- SKIRIUS, John (comp.), *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, (Trad. del pról. de David Huerta), México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- STABB, Martin S., *América Latina en busca de una identidad. Modelos del ensayo ideológico hispanoamericano, 1890-1960*, (Trad. de Mario Giacchino), Caracas, Monte Ávila editores, 1969.
- SUCRE, Guillermo, “La nueva crítica” en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, siglo XXI-UNESCO, 1980.
- TORRE, Guillermo de, “El ensayo y algunos ensayistas americanos”, *Cuadernos*, París, n° 53, 1961, pp. 166-170.
- URELLO, Antonio, *Verosimilitud y estrategia textual en el ensayo hispanoamericano*, México, Premiá, 1986.
- VÁZQUEZ, Alberto M. (ed.), *El ensayo en Hispanoamérica*, New Orleans, El Colibrí, 1972.
- VITIER, Medardo, *El ensayo americano*, México, Fondo de Cultura Económica, 1945.
- WEINBERG, Liliana, “El auge del ensayo en la España transterrada”, *Revista de Occidente*, n° 116, 1991, pp. 5-12.
- “Nuestra América es un ensayo”, en *El ensayo, entre el paraíso y el infierno*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 88-90.
- Literatura latinoamericana: descolonizar la imaginación*, México, CCYDEL-UNAM, 2004.
- YURKIEVICH, Saúl (ed.), *Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura*, Madrid, Alhambra, 1986.
- ZEA, Leopoldo (comp.), *Fuentes de la cultura latinoamericana*, México, FCE, 1993.
- (coord.), *América Latina en sus ideas*, México, Siglo XXI-UNESCO, 1986.
- ZUM FELDE, Alberto, *Índice crítico de la literatura hispanoamericana. Los ensayistas*, México, Guaranía, 1954.

6.5. PENSAMIENTO Y LITERATURA ARGENTINA

- ADAM, Carlos, *Bibliografía y documentos de Martínez Estrada*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata, 1968.
- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, 1983.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, “Martínez Estrada en 1926”, *Sur*, n° 295, 1965, pp. 49-54.
- ANTONOWICZ, Gabriela, “Entre el pasado y el futuro: Martínez Estrada y la sociología en la Argentina”, en GONZÁLEZ, Horacio (comp.), *Historia crítica de la sociología argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2000, pp. 317-324.
- ARIAS SARABIA, Leonor, *La argentina en clave de metáfora, un itinerario a través del ensayo*, Buenos Aires, Corregidor, 2000.
- AVARO, Nora y CAPDEVILA, Analía, *Denuncialistas, Literatura y polémica en los '50*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.
- AVELLANEDA, Andrés: “Martínez Estrada: historia de un profeta argentino” en VV. AA, *Ocho escritores por ocho periodistas*, Timerman Editores, Buenos Aires, 1976, pp. 9-41.
- El habla de la ideología. Modos de réplica literaria en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1983.
- BASTOS, María Luisa, *Borges y la crítica argentina, 1923-1960*, Buenos Aires, Hispanoamérica, 1974.
- “*Contorno, Ciudad, Gaceta Literaria*: Tres enfoques de una realidad”, *Hispanoamérica*, año 2, n° 4-5, 1973, pp. 49-64.
- BIAGINI, Hugo E., *Filosofía americana e identidad. El conflictivo caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1989.
- BORELLO, Rodolfo A., “*Radiografía de la pampa* y las generaciones de 1925 y 1950. Interpretaciones y discípulos”, en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Edición crítica de Leo Pollman, Madrid, Archivos, CSIC, 1991, pp. 425-441.
- El peronismo (1943-1955) en la narrativa argentina*, Ottawa, Dovehouse Editions Inc., 1991.
- CASELLA, Karina, “Examen sin conciencia: sociología y forma en Martínez Estrada”, en GONZÁLEZ, Horacio (comp.), *Historia crítica de la sociología argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2000, pp. 313-316.
- CELLA, Susana, “Panorama de la crítica”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp. 33-62.
- CORREAS, Carlos, *Arlt literato*, Buenos Aires, Atuel, 1995.
- CORTÁZAR, Julio, “Recordación de don Ezequiel”, *Casa de las Américas*, n° 121, 1980, pp. 66-68.
- Cartas*, Madrid, Alfaguara, 2000, pp. 635, 665, 679, 698, 700.

- CRESPO, Horacio, “Poética, política, ruptura”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp. 423-446.
- CRESPO, Julio, “Informe sobre la literatura argentina en 1969”, *Nueva Crítica*, n° 1, 1971, pp. 3-19.
- CROCE, Marcela, *Contorno, izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- CRUZ, Jorge, *Genio y figura de Florencio Sánchez*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1966.
- CVITANOVIC, Dinko, “Radiografía de la pampa en la historia personal de Martínez Estrada”, en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, Edición crítica de Leo Pollman, Madrid, Archivos, CSIC, 1991, pp. 327-348.
- DELLEPIANE, Ángela, “La novela argentina de 1950 a 1965”, *Revista Iberoamericana*, n° 66, julio-diciembre de 1968, pp. 237-282.
- DIEGO, Celia de, “La sinrazón razonada de los parricidas”, *Ficción*, n° 12, marzo-abril de 1958, pp. 90-99.
- DUBLÉ, Eduardo Thomas, “Poética de la desesperación en el Mar del Plata: Desmitologización y mitificación del lenguaje”, *Revista chilena de literatura*, n° 53, noviembre de 1998, pp. 5-35.
- FERRER, Christian, “Melodías, sonetos, papers”, en el dossier “Últimas funciones del ensayo”, *Babel*, Buenos Aires, año III, n° 18, agosto de 1990, pp. 22-23.
- FLAWIÁ DE FENÁNDEZ, Nilda, *El ensayo argentino. 1900-1950*, Tucumán, Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas (INSIL), 1988.
- GHIANO, Juan Carlos, “La generación argentina de 1945”, *Comentario*, año V, n° 18, enero-marzo de 1958, pp. 29-35.
- GIORDANO, Alberto, *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges, Oscar Masotta*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.
- “Borges: políticas culturales e intervenciones ensayísticas”, en PERCIA, Marcelo (comp.), *El ensayo como clínica de la subjetividad*, Buenos Aires, Lugar Editorial, 2001, pp. 75-86.
- GOLDAR, Ernesto, *El peronismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, Freeland, 1971.
- GONZÁLEZ, Horacio, *Restos pampeanos, ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Colihue, 1999.
- “Cien años de sociología en la Argentina: la leyenda de un nombre”, en VV. AA., *Historia crítica de la sociología argentina*, Buenos Aires, Colihue, 2000, pp. 15-100.
- “Ensayo y memorándum”, *Boletín / n° 10 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, Rosario, diciembre de 2002, pp. 9-23.
- GRAMUGLIO, María Teresa, “La literatura en los años treinta y la aparición de *Sur*”, en VÁZQUEZ, María Celia, PASTORMERLO, Sergio (comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, pp. 27-45.

- HERNÁNDEZ, Pablo, *Peronismo y pensamiento nacional: 1955-1973*, Buenos Aires, Biblos, 1997.
- JITRIK, Noé, *Horacio Quiroga. Una obra de experiencia y riesgo*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.
- Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.
- KING, John, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de la cultura, 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel, *El ensayo en la Argentina*, Buenos Aires, 1964.
- KUSCH, Rodolfo, *La seducción de la barbarie* (en Obras Completas, Tomo 1), Rosario, Editorial Fundación Ross, 1998.
- LAFLEUR, Héctor René; PROVENZANA, Sergio D. y ALONSO, Fernando P., *Las revistas literarias argentinas 1893-1967*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- LIBERTELLA, Héctor, "La librería argentina", en *Las sagradas escrituras*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993, pp. 201-242.
- LOJO, María Rosa, *La barbarie en la narrativa argentina, Siglo XIX*, Buenos Aires, Corregidor, 1994.
- MAHARG, James, "Reflexiones en torno a la ideología de Martínez Estrada", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 269, 1972, pp. 211-225.
- MANGONE, Carlos y WARLEY, Jorge, "La modernización de la crítica", *Capítulo. Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, volumen 5, 1980-1986.
- MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951.
- Heraldos de la verdad, Montaigne, Balzac, Nietzsche*, Buenos Aires, Nova, 1957.
- "Estudio preliminar" y traducción de *Ensayos de Montaigne*, México, Clásicos Jackson, vol. XIII, 1966.
- En torno a Kafka y otros ensayos*, (Enrique Espinosa comp.), Barcelona, Seix Barral, 1967.
- Antología*, (ed. a cargo del autor), México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- Para una revisión de las letras argentinas*, Buenos Aires, Losada, 1967.
- Sarmiento*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969.
- Leer y escribir*, (Enrique Espinosa comp.), México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Panorama de los Estados Unidos*, (notas y bibliografía de Joaquín Roy), Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1985.
- Diferencias y semejanzas entre los países de América latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990.
- Radiografía de la pampa*, (edición crítica de Leo Pollman), Madrid, Archivos, CSIC, 1991.
- La cabeza de Goliath*, Barcelona, Editorial Sol 90, 2001.
- MASOTTA, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- MASSUH, Víctor, *La argentina como sentimiento*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

- MASTRONARDI, Carlos, *Formas de la realidad nacional*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación- Fraterna, 1994.
- MATAMORO, Blas, “El cincuentenario de *Radiografía de la pampa*”, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 390, 1982, pp. 742-746.
- “Fantasmas argentinos”, en MORRILLAS, Enriqueta (comp.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Quinto Centenario-Siruela, 1991.
- MATTONI, Silvio, *Las formas del ensayo en la Argentina de los años '50*, Córdoba, Universitas, 2003.
- ORGAMBIDE, Pedro, “Cuentos completos de Martínez Estrada”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 308, 1976, pp. 219-220.
- PANESI, Jorge, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur / Contorno*”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2002, pp. 49-64.
- PERRIAUX, Jaime, *Las generaciones argentinas*, Buenos Aires, Eudeba, 1970.
- PIGLIA, Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama, 2001.
- REST, Jaime, *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- RIVERA, Juan Manuel, *Estética y mitificación en la obra de Ezequiel Martínez Estrada*, Madrid, Editorial Pliegos, 1987.
- ROCK, David, *La argentina autoritaria. Los nacionalistas, su historia y su influencia en la vida pública*, Buenos Aires, Espasa Calpe/Ariel, 1993.
- ROMERO, José Luis, *El desarrollo de las ideas en la sociedad argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Solar, 1982.
- ROSA, Nicolás *et al.*, *David Viñas y Oscar Masotta. Ensayo literario y crítica sociológica*, Rosario, Paradoxa y Dirección de Publicaciones UNR, 1989.
- (ed.) *et al.*, *Políticas de la crítica. Historia de la crítica literaria en la Argentina*, Buenos Aires, Biblos, 1999.
- “Crítica de la razón crítica”, en VÁZQUEZ, María Celia, y PASTORMERLO, Sergio (comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001, pp. 9-25.
- “La sinrazón del ensayo”, en *Historia del ensayo argentino* (Nicolás Rosa edit.), Buenos Aires, Alianza, 2002, pp. 13-87.
- SARLO, Beatriz, “La perspectiva americana en los primeros años de *Sur*”, *Punto de vista*, n° 17, 1983, pp. 10-12.
- “Los dos ojos de contorno”, *Revista iberoamericana*, n° 125, octubre-diciembre de 1983, pp. 797-807.
- “La crítica: entre la literatura y el público”, *Espacio de crítica y producción*, Secretaría de Bienestar estudiantil y extensión universitaria, Fac. del Filosofía y Letras, UBA, n° 1, Buenos Aires, diciembre de 1984.
- “El ensayo como forma del problema argentino. Una aproximación a *Radiografía de la pampa*”, *Dispositio*, n° 24-26, 1984, pp. 149-159.

- La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- SCARANO, Mónica Elsa, “El tema de la argentinidad en la obra de Ernesto Sábato. La inclusión del discurso ensayístico en la prosa de ficción”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, n° 15, 1992, pp. 129-156.
- “La producción literaria de Sarmiento como metatexto cultural: el concepto de ‘cultura americana’”, *Interamerican Review of Bibliography*, año XLI, n° 2, 1991, pp. 224-232.
- SCHEINES, Graciela, *Las metáforas del fracaso*, Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- SCHVARTZMAN, Julio, “David Viñas: La crítica como epopeya”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp. 147-180.
- SEBRELI, Juan José, “La acción de Sarmiento y la razón de Alberdi”, *Sur*, n° 230, septiembre-octubre de 1954.
- Martínez Estrada, una rebelión inútil*, Buenos Aires, Catálogos editora, 1986.
- Escritos sobre escritos, ciudades bajo ciudades*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997.
- SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno de Argentina, 2002.
- SHUMWAY, Nicolás, *La invención de la Argentina. Historia de una ideas*, (traducción de César Aira), Buenos Aires, Emecé, 1993.
- SOLERO, Francisco José, “¿Qué es América?”, *Las ciento y una*, n° 1, junio de 1953, p. 2.
- SONDEREGUER, María, “Avatares del nacionalismo”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp. 447-464.
- TARCUS, Horacio, “El corpus marxista”, en CELLA, Susana (direc. del volumen), *La irrupción de la crítica. Historia crítica de la literatura argentina*. Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp. 465-500.
- TERÁN, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- THONIS, Luis, “Paradojas del último Sarmiento”, *La Buraco*, Buenos Aires, n° 2, agosto-septiembre de 1992, pp. 10-21.
- “Roberto Arlt y el cero imperativo: androginia, unisexualidad, terror”, *Tokonoma*, Buenos Aires, n° 4, pp. 120-135.
- Estado y ficción en Juan Bautista Alberdi*, Buenos Aires, Paradiso, 2001.
- VÁZQUEZ, María Celia, y PASTORMERLO, Sergio (comp.), *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*, Buenos Aires, Eudeba, 2001.
- VIÑAS, David, “Una moral de repuesto para Estados Unidos”, *Las ciento y una*, n° 1, junio de 1953, pp. 3-4.
- De Sarmiento a Cortázar: Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.
- Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

- “Martínez Estrada de *Radiografía de la pampa* hacia el Caribe”, en *Radiografía de la pampa*, (edición crítica de Leo Pollman), Madrid, Archivos, CSIC, 1991, pp. 409-423.
- VIÑAS, David, VIÑAS, Ismael y SEBRELI, Juan José *et al.*, *Contorno. Selección, Capítulo. Biblioteca Argentina Fundamental*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- VIÑAS, Ismael, “La generación argentina de 1945,” *Comentario*, año V, n° 18, enero-marzo de 1958, pp. 35-44.
- WALDMANN, Peter, *El peronismo 1943-1955*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- WARLEY, Jorge, “La revista *Contorno*: literatura, cultura, política e historia en el ocaso del peronismo histórico”, en SOSNOWSKI, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999, pp. 351-368.
- WEINBERG, Liliana, *Ezequiel Martínez Estrada y la interpretación del Martín Fierro*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992.
- “*Radiografía de la pampa* en clave paradójica”, en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Radiografía de la pampa*, (edición crítica de Leo Pollman), Madrid, Archivos, CSIC, 1991, pp. 471-490.
- “La dimensión americana de Ezequiel Martínez Estrada”, en MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel, *Diferencias y semejanzas entre los países de América latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1990, pp. IX-XXXIX.

6.6. OTRA BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV., *Cábala y deconstrucción*, Barcelona, Azul, 1999.
- ADORNO, Theodor W., *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1975.
- Terminología Filosófica I*, Madrid, Taurus, 1987.
 - Actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós, 1991.
 - Sobre Walter Benjamin*, Madrid, Cátedra, 1995.
 - Mínima moralía*, Madrid, Taurus, 1999.
- ARENDT, Hannah, *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa, 1990.
- AUERBACH, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BAJTIN, Mikhail, *The Dialogic Imagination. Four essays*, University of Texas Press, 1981.
- Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BARTHES, Roland, *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- BATAILLE, Georges, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1971.
- El verdadero Barba-Azul (La tragedia de Gilles de Rais)*, Barcelona, Tusquets, 1972.
- BAUDELAIRE, Charles, “Nuevas notas sobre Edgar Allan Poe”, en *Edgar Allan Poe*, Madrid, Visor, 1988.
- BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- BENJAMIN, Walter, *Ensayos escogidos*, (trad. y selecc. de Héctor Murena), Buenos Aires, Sur, 1967.
- Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Madrid, Taurus, 1982.
 - El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.
 - Imaginación y sociedad. (Iluminaciones I)*, Madrid, Taurus, 1991.
 - Para una crítica de la violencia y otros ensayos. (Iluminaciones IV)*, Madrid, Taurus, 1999.
- BENN, Gottfried, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1973.
- El yo moderno*, Valencia, Pre-textos, 1999.
- BLANCHOT, Maurice, *Falsos Pasos*, Valencia, Pre-textos, 1977.
- El diálogo inconcluso*, Caracas, Monte Ávila, 1996.
 - La comunidad inconfesable*, Madrid, Arena Libros, 1999.
 - La escritura del desastre*, Caracas, Monte Ávila, 1999.
- BLUMENBERG, Hans, *Naufragio con espectador*, Madrid, Visor, 1995.
- La inquietud que atraviesa el río*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
 - La posibilidad de comprenderse*, Madrid, Editorial Síntesis, 2002.
- BLOCK DE BEHAR, Lisa, *Una retórica del silencio. Funciones del lector y procedimientos de la lectura literaria*, México, Siglo XXI, 1984.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1973.

- BRAVO, Víctor, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Monte Ávila, 1987.
- BRUSHWOOD, John, S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan, *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981.
- CAMPRA, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, México, Siglo XXI, 1987.
- “Más allá del horizonte de expectativas: fantástico y metáfora social”, *Casa de las Américas*, n° 213, 1998, pp. 17-23.
- CASTAÑÓN, Adolfo, *La gruta tiene dos entradas: paseos II*, México, Vuelta, 1994.
- CASULLO, Nicolás, *Modernidad y cultura crítica*, Buenos Aires, Paidós, 1998.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- CASSIRER, Ernst, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- CELAN, Paul, *Obras completas*, Madrid, Trotta, 1999.
- CIRLOT, Juan-Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1995.
- CHOZA, Jacinto, *Antropología filosófica. Las representaciones del sí mismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- DELEUZE, Gilles, *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 2000.
- DE LA FLOR, Fernando R., *Biblioclismo. Una historia perversa de la literatura*, Sevilla, Renacimiento, 2004.
- DE MAN, Paul, *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*, Barcelona, Lumen, 1990.
- “La retórica de la temporalidad”, *Er, Revista de Filosofía*, Sevilla, n° 12-13, verano-invierno de 1991, pp. 281-329.
- “Conclusiones: La tarea del traductor de Walter Benjamin”, en *La resistencia a la teoría*, (Wlad Godzich ed.), Madrid, Visor, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 2003.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984.
- Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- ELIADE, Mircea, *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1981.
- ENTEL, Alicia, LENARDUZZI, Víctor y GERZOVICH, Diego, “La Escuela de Frankfurt en América Latina”, en *Escuela de Frankfurt, Razón, Arte y libertad*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, pp. 201-234.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio, *La inexistencia de la literatura hispanoamericana y otros desvelos*, Sevilla, Renacimiento, 2004.

- FORSTER, Ricardo, *W. Benjamin T. H. Adorno: el ensayo como filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1991.
- “El encogimiento de las palabras”, en el dossier “Últimas funciones del ensayo”, *Babel*, Buenos Aires, año III, n° 18, agosto de 1990, pp.27-28.
- FOUCAULT, Michael, *De lenguaje y literatura*, Barcelona, Paidós, 1996.
- Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1999.
- La vida de los hombres infames*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1990.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1977.
- GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Teoría de los géneros literarios. Antología*, Madrid, Arco/ Libros, 1988.
- La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1994.
- GENETTE, Gerard: “Géneros, tipos, modos” en GARRIDO GALLARDO, Miguel (comp.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco Libros, 1988, pp. 183-233.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- GUENON, René, *La crisis del mundo moderno*, Barcelona, Paidós, 2001.
- HAMBURGER, Käte, *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor, 1995.
- HEGEL, G.W.F., *Sistema de las artes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- La razón en la Historia*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1972.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Camino al habla*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1990.
- HORKHEIMER, Max, *Crítica de la razón instrumental*, (trad. de Héctor Murena y D.J. Vogelmann), Buenos Aires, Sur, 1969.
- y ADORNO, Theodor, *Dialéctica del Iluminismo*, (trad. de Héctor Murena), Buenos Aires, Sur, 1969.
- JACKSON, Rosemary, *Fantasy, the literature of subversion*, London, Methuen and Co., 1981.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Le silence et l'ineffable*, París, Seuil, 1983.
- JAY, Martin, *La imaginación dialéctica. Una historia de la Escuela de Frankfurt*, Madrid, Taurus, 1974.
- KOSELLECK, Reinhart, *Futuro pasado*, Barcelona, Paidós, 1993.
- KOVADLOFF, Santiago, *El silencio primordial*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999.
- KUNDERA, Milan, *El arte de la novela*, Tusquets, Barcelona, 1986.
- LAWRENCE, D. H., “América: escucha a los tuyos”, en *El verdadero D. H. Lawrence*, (selección de A. E. Gigena), Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972.
- LEVINAS, Emmanuel, *Totalidad e Infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1987.
- Dios, la muerte y el tiempo*, Madrid, Cátedra, 1998.
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1980.

- LÓPEZ PARADA, Esperanza, *Mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Frankfurt, Iberoamericana. Vervuert Verlag, 1999.
- “Poesía en Hispanoamérica después de las Vanguardias”, *ABC Cultural*, 23 de septiembre de 2000, p. 10.
- LOTMAN, Yuri M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.
- MARCUSE, Herbert, *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Sur, 1970.
- El hombre unidimensional*, Barcelona, Seix Barral, 1984.
- MATAMORO, Blas, *América en la Torre de Babel*, en *Cuadernos de Recienvenido*, Sao Paulo Universidad Cop., 1998.
- MASSUH, Gabriela y FEHRMANN, Silvia (eds.), *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, historia, estética y literatura. Una visión latinoamericana*, Buenos Aires, Alianza Editorial y Goethe-Institut, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signos*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- MORÍN, Edgar, *El espíritu del tiempo*, Madrid, Taurus, 1966.
- MÚJICA, Hugo, *Poéticas del vacío*, Madrid, Trotta, 2002.
- MUÑOZ, Blanca, *Theodor W. Adorno: Teoría crítica y cultura de masas*, Madrid, Fundamentos, 2000.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, México, Espasa-Calpe, 1985.
- Genealogía de la moral*, Madrid, Alianza, 1998.
- PAZ, Octavio, *Excursiones / Incursiones, (Obras completas 2)*, Barcelona, Círculo de lectores, 1991.
- El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PIGLIA, Ricardo (comp.), *Polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1969.
- RELLA, Franco, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Barcelona, Paidós, 1992.
- “Postmodern”, en *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*, Barcelona, Ediciones UPC, 1995.
- REIS, Carlos, *Para una semiótica de la ideología*, Madrid, Taurus, 1987.
- RICOEUR, Paul de, *La metáfora viva*, Madrid, ediciones Europa, 1980.
- Configuración del tiempo en el relato histórico*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1987.
- Fe y filosofía. Problemas del lenguaje religioso*, Buenos Aires, Almagesto/Docencia, 1990.
- Finitud y culpabilidad*, Madrid, Trotta, 2004.
- RILKE, Rainer María, *Cartas a un joven poeta*, Buenos Aires, Nueva Caledonia, 1976.
- RIVERA, Francisco, *La búsqueda sin fin*, Caracas, Monte Ávila, 1992.
- ROSA, Nicolás, *El arte del olvido (sobre la autobiografía)*, Buenos Aires, Puntosur, 1990.
- ROSSI, Alejandro, *Manual del distraído*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- RYKWERT, Joseph, *La idea de ciudad*, Madrid, Hermann Blume, 1985.

- SAID, Edward, *Representaciones del intelectual*, Barcelona, Paidós, 1996.
- SARDUY, Severo, “El Libro Tibetano de los muertos”, en *El cristo de la rue Jacob*, en *Obra completa*, (Tomo 1), Madrid, Galaxia Gutenberg, Círculo de lectores, 1999, pp. 83-85.
- SARTRE, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, Barcelona, Edhasa, 1999.
- ¿*Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1981.
- SARLO, Beatriz, *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica Argentina, 2000.
- SCHOLEM, Gershom, *La cábala y su simbolismo*, México, Siglo XXI, 1995.
- SCHORSKE, Carl E., “La idea de ciudad en el pensamiento europeo: de Voltaire a Spengler”, en “Separata” de la revista *Punto de vista*, s/d, p. XV.
- SEGOVIA, Tomás, *Poética y profética*, México, El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SIMMEL, Georg, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1988.
- SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana*, Amsterdam, Jonh Benjamins Publishing Company, 1991.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Presencias reales: ¿Hay algo en lo que decimos?*, Barcelona, Destino, 2001.
- TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir el tiempo*, Madrid, Rialp, 1999.
- THIEBAUT, Carlos, *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*, Madrid, Visor, 1990.
- TODOROV, Tzvetan, *Teorías del símbolo*, (trad. de Francisco Rivera), Caracas, Monte Ávila Editores, 1993.
- TRÍAS, Eugenio, *La edad del espíritu*, Barcelona, Destino, 1994.
- Pensar la religión*, Buenos Aires, Altamira, 2001.
- VATTIMO, G. y ROSSATI, P. A., (eds), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra, 1983.
- VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- VYGOTSKY, Lev Semionovich, *Pensamiento y lenguaje*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995.
- WELLMER, Albrecht, *Sobre la dialéctica de modernidad y posmodernidad. La crítica de la razón después de Adorno*, Madrid, Visor, 1993.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Observaciones a ‘La rama dorada’ de Frazer*, Madrid, Tecnos, 1996.
- ZAMBRANO, María, “Pensamiento y Poesía”, en *Obras Reunidas*, Madrid, Aguilar, 1971, pp. 115-129.
- La Confesión: Género literario*, Madrid, Mondadori, 1988.
- ZOLLA, Elémire, *Eclissi dell'intellettuale*, Bompiani, 1959.